BRUNN

PROBLEME IN DER
GESCHICHTE DER VASENMALEREI

Probleme in der
Geschichte der Vasenmalerei
von
H. Brunn.
1871.

Probleme

in der

Geschichte der Vasenmalerei.

Von



H. Brunn.

Aus den Abhandlungen der k. bayer. Akademie d. W. I. Cl. XII. Bd. II. Abth.



München 1871.
Verlag der k. Akademie,
in Commission bei G. Franz.
Akademische Buchdruckerei von F. Straub.


PRINCETON UNIVERSITY LIBRARY
32101 042195782

Probleme
in der
Geschichte der Vasenmalerei.

Von

H. Brunn.

Χαλεποῦ δὲ ὄντος τοῦ διδάσκειν, τῷ παντὶ χαλεπώτερον τὸ μεταδιδάσκειν.
Dio Chrysost. or. XI, 1.

Schon im Jahre 1851 wurde ich bei einer Untersuchung über das Imperfectum in Künstlerinschriften auf die eigenthümliche Beobachtung geführt, dass *ἐποίει* und *ἔγραφε* sich nur auf Vasen solcher Künstler findet, die entweder im spätesten unteritalischen oder in einem nicht originalen, sondern nachgeahmten Style arbeiteten. Da aber die Untersuchung über die Inschriften der Bildhauer das sichere Resultat ergab, dass das Imperfectum hier nicht früher als etwa in der 150. Olympiade, d. h. ungefähr der Zeit der Unterjochung Griechenlands durch die Römer nachweisbar war, so lag es nahe, dieses Ergebniss in gleicher Weise auf die Vasenmalerei zu übertragen. Die Bedeutung dieser mit den bisherigen Ansichten über die Geschichte der Vasenmalerei in starkem Widerspruch stehenden Schlussfolgerung scheint von Jahn (in der Einleitung zum münchener Vasenkatalog S. CIX) allerdings erkannt worden zu sein; aber nach kurzer Behandlung, in welcher er den Werth der einzelnen Beispiele abzuschwächen versucht, gelangt er zu dem abweisenden Schlusse: „es liegen also bei der geringen Anzahl von Beispielen



hier noch keine klaren Resultate vor." Ich konnte daher nicht umhin, im zweiten Theile meiner Geschichte der griechischen Künstler S. 649 auf das Gewicht der, wenn auch von Jahn etwas beschränkten, doch sicheren Beispiele mit verstärktem Nachdruck hinzuweisen, indem ich mir eine umfassendere Behandlung des schwierigen Problems für eine spätere Gelegenheit vorbehielt.

Seitdem schien durch das Bekanntwerden einiger wirklich alter Beispiele des Imperfectum in verschiedenen Kunstgattungen der Standpunkt der Frage einigermassen verrückt zu werden. Auch im Gebiete der Vasenmalerei fand sich wenigstens ein sicheres Beispiel von ἔγραφε auf einem sehr alten, in echt korinthischem Styl gearbeiteten Gefässe aus Kleonae, von dem Jahn in einem Briefe an Welcker (Arch. Zeit. 1863, S. 65) Anlass zu folgender Betrachtung nahm: „Wie sich aber auch diese Ausnahmen (auf der Vase von Kleonae und in einer alten Steinschrift) erklären mögen, die Aushülfe werden Sie gewiss auch nicht zulassen, dass man sie als Beispiele späterer beabsichtigter Nachahmung alter Technik und Schreibweise in Anspruch nähme. Denn eine solche Annahme würde wichtigere Interessen der Kunstgeschichte beeinträchtigen, als sie schützen soll. Um einer Gewöhnung des Sprachgebrauchs ausnahmslose Geltung und dadurch eine allerdings bequeme und sichere Anwendung als chronologischen Kanons zu vindiciren, müsste die selbstständige Prüfung der Technik, des Stils und der Paläographie darauf verzichten, kunsthistorische Resultate zu gewinnen. Giebt es eine nachahmende Kunst, welche in allen Punkten, die sonst zur Vergleichung kommen, keinen Unterschied von der nachgeahmten erkennen lässt, wenn sie sich nicht in der Wahl des Tempus vergisst, wenn z. B. im vorliegenden Fall das Vorhandensein des Imperfectum allein ausreicht, um das kleonäische Gefäss als ein Werk nachahmender Vasenfabrikation zu charakterisiren, so wird man zugeben müssen, dass die Erwägung aller Momente, welche das Kunstwerk selbst an die Hand giebt, zu keinem entscheidenden Urtheil führen kann. Ich bin überzeugt, Sie stimmen mir darin bei, verehrter Freund, dass die Unfehlbarkeit des besten grammatischen Kanons zu theuer erkauft wäre, wenn die historische Erkenntniss und Würdigung des Kunstwerks an sich demselben absolut untergeordnet werden müsste."

Gerade der Autorität eines Mannes wie Jahn gegenüber glaube ich gegen die Einführung eines solchen Nützlichkeitsprincipes in die Wissenschaft in bestimmtester Weise Verwahrung einlegen zu müssen. Entweder ist der von mir aufgestellte Kanon unhaltbar, und dann fallen die auf ihn basirten Consequenzen von selbst, — oder er ist, wenn auch, wie wir sehen werden, mit einer durch das neue Material nothwendig gewordenen Beschränkung richtig: dann aber haben wir uns den aus ihm sich ergebenden Consequenzen unbedingt zu unterwerfen, und es ergiebt sich dann nur die Nöthigung, weiter zu untersuchen, in welcher Weise sich dieselben mit andern wirklich oder scheinbar entgegenstehenden Thatsachen vereinigen lassen.

1. Prüfen wir daher zunächst die in der letzten Zeit bekannt gewordenen Beispiele des Imperfectum nicht nur auf Vasen, sondern auch in andern Kunstgattungen.

Stephani hat im Compte rendu 1861, T. V, n. 10, S. 147 einen geschnittenen Stein mit der Inschrift ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ ΕΠΟΙΕ ΧΙΟΣ publicirt, den er mit Bestimmtheit in das IV. Jahrh. v. Chr. setzt. Etwa in dieselbe Zeit gehören zwei schon früher bekannte Beispiele des Imperfectum in Inschriften von Münzstempelschneidern, welches ich (Rhein. Mus. N. F. VIII, S. 246) dahin zu erklären versuchte, dass der Stempelschneider nicht die Münze selbst, das fertige Werk, sondern nur die Form dazu arbeitete, welche, so lange eben der Stempel dauerte, zum Prägen verwendet wurde. Ich liess desshalb schon damals die Möglichkeit offen, dass auch auf den in verwandter Weise vertieft geschnittenen und zum Abdruck bestimmten Steinen sich das Imperfectum in der Zeit vor Ol. 150 vorfinden könne, ohne dass desshalb der für andere Kunstgattungen aufgestellte Kanon erschüttert werde. Meine Voraussetzung hat daher durch den Stein des Dexamenos lediglich ihre Bestätigung gefunden.

Anders verhält es sich mit den übrigen Beispielen, zunächst der Inschrift einer der am heiligen Wege der Branchiden bei Milet aufgedeckten Statuen (Newton Discoveries pl. XCVII, 71; vgl. Kirchhoff Studien zur Geschichte d. griech. Alphabets, 2. Aufl. S. 24):

Ε..ΔΗΜΟΣΜΕΕΠΟΙΕΝ

Ε[χέ]δημός με ἐποίειν, der sich übrigens eine andere zu derselben Reihe

von Statuen gehörige mit dem Aorist zur Seite stellt (Newton n. 67; Kirchhoff a. a. O.):

ΕΠΟΙΗΣΕΔΕΤΕΡΨΙΚΛΗΣ (rückläufig)

ἐποίησε δὲ Τερψικλῆς. Beide Statuen gehören zu den ältesten Werken griechischer Sculptur und nach der Paläographie setzt sie Kirchhoff (S. 25) etwa in die 60. Olympiade: „Sie werden dadurch schwerlich zu alt, wahrscheinlich noch etwas jünger gemacht, als sie in Wirklichkeit sind." — Einen ähnlichen höchst alterthümlichen Charakter der Schrift zeigt eine wahrscheinlich auf ein Kunstwerk bezügliche Inschrift aus Thera (Ann. d. Inst. 1864, tav. d'agg. R, 3; p. 260), welche schliesst:

ΘΗΑΡΙΜΑΦΗΟΜΙΕΠΟΣΕ (rückl.)

Θάριμαϙὸς | ἐποιε, d. i. *Θαρίμαχος ἐποίει.* — Ebenfalls aus sehr alter Zeit stammt das von Jahn citirte, von Spratt in Kreta gefundene Bruchstück eines Schiffes aus Marmor, das am Kiel in gravirten Linien einen Delphin und über demselbeu die Inschrift zeigt:

..ΜΟΝΕΓΡΑΦΕΜΕ (rückl.)

etwa *Τί]μων ἔγραφέ με* (Spratt Travels in Creta pl. 1, 20; Hirschfeld Tituli statuariorum tab. I a). Endlich ist von Steinschriften noch eine fragmentirte attische aus der Nähe von Sunium zu erwähnen, in welcher ΕΠΟΕ *(ἐποίει)* sich auf einen Künstler zu beziehen scheint. Auch sie zeigt einen sehr alterthümlichen Charakter (Hirschfeld tab. IV, 13).

Alle diese Beispiele gehören also den Anfängen der griechischen Kunstgeschichte an; und wenn wir uns z. B. an den häufigen Gebrauch des Imperfectum im ionischen Dialect noch bei Herodot erinnern, so werden wir zunächst an dem Schwanken in den milesischen Inschriften keinen Anstoss nehmen können. Ueberhaupt aber stehe ich jetzt nicht an zuzugeben, dass, so wie von Ol. 150 an sich ein Schwanken im Gebrauche des Imperfectum und des Aorist zeigt, so auch am Anfange der Kunstgeschichte ein Zeitraum existirt hat, in welchem ein bestimmter Gebrauch noch nicht fixirt war: nach dem bisher bekannten Material etwa bis zur 60. Ol. oder wenig später. Gerade die Vermehrung der Beispiele des Imperfectum aus ältester Zeit macht es nun aber um so auffälliger, dass es bald, zwischen Ol. 60 und 70, völlig aus den Bildhauerinschriften verschwindet, um erst nach Jahrhunderten, wie Hirschfeld p. 26 vielleicht mit Recht vermuthet, als Archaismus wieder auf-

genommen zu werden. So erleidet meine Theorie zwar eine Beschränknng, gewinnt aber in dieser Beschränkung selbst wieder eine erneute Bestätigung.

2. Von verwandten Vaseninschriften kennen wir bis jetzt nur die einzige schon erwähnte aus Kleonae (Arch. Zeit. 1863, Taf. 175):

ΤΣΜΟΝΣΔΑΜΜΕCΡΑΦΕ

Τιμωνίδας μ'ἔγραφε. Auch diese findet sich auf einem Gefässe sehr alterthümlicher Art, welches den milesischen Sculpturen hinsichtlich der Zeit nicht nachstehen wird. Hier tritt uns nun die Frage entgegen, ob wir von diesem einen Beispiele ausgehend annehmen sollen, dass sich in der Vasenmalerei der Gebrauch des Imperfectum neben dem Aorist noch länger, d. h. in der Zeit der gewöhnlichen schwarzfignrigen und der rothfigurigen Vasen strengeren Styls oder richtiger bis in die späteste Zeit erhalten habe, d. h. mit andern Worten, ob überhaupt für diesen Kunstzweig der ganze Kanon aufzugeben sei. Wenn an den Arbeiten derjenigen Vasenmaler, welche sich des Imperfectum bedienten, sich keine Spnr einer Affectation, eines nachgeahmten Styls zeigte, so würden wir trotz der klar vorliegenden Analogie der Bildhauerei Bedenken tragen müssen, den dort gefundenen Kanon als für die Vasenmalerei maassgebend zu betrachten. Aber das Eigenthümliche meiner früheren Beobachtungen lag ja gerade darin, dass das Imperfectum sich immer in Verbindnng mit andern auffälligen Erscheinungen zeigte, welche (von den Vasen spätesten Styls abgesehen) immer auf Affectation in bestimmtester Weise hindeuteten. Es wird dadurch nnsere Pflicht nachzuforschen, wie es sich denn eigentlich mit diesen auffälligen Erscheinungen verhält, ob sie sich nur in ganz vereinzelten Beispielen finden, oder ob unser Auge anfmerksam gemacht dieselben nicht in einem weit grösseren Umfange zu entdecken und nachzuweisen vermag. — Wir halten uns zunächst im Kreise der Vasen mit Künstlerinschriften, wobei ich nicht nmhin kann, zuvörderst die in meiner Künstlergeschichte (II, 610 ff.) gezogenen Resultate knrz zu wiederholen, indem ich hinsichtlich der Citate im Einzelnen auf das dortige ausführliche Verzeichniss verweise.

Ἐποίει findet sich abwechselnd mit *ἐποίησεν* anf Vasen des Chelis und Panthaeos, welche theils schwarze, theils rothe Figuren, und des



Duris, welcher rothe Figuren, aber in zwei verschiedenen Stylarten malte; ἔγραφε, von Assteas und Python auf Vasen des spätesten lucanischen Styls abgesehen, bei Euthymides, von dem später; bei Pheidippos, von dem nur eine Vase beksnnt ist, diese aber aus der Fabrik des Hischylos, der in schwarzem und rothem Styl arbeitete; endlich bei Aristophanes auf einer Schale sehr freien Styls, in deren Paläographie neben sonst vollständigem nacheuklidischen Alphabet sonderbarer Weise E für H consequent festgehalten worden ist. Das sind allerdings uur wenige Namen; aber verräth sich ein Künstler nur in einer seiner Arbeiten als Nachahmer, so wird er natürlich auch für alle übrigen verdächtig. Doch damit nicht genug: es unterliegen demselben Verdacht auch alle andern Maler, welche mit einem der genannten in Schul- oder Handwerkszusammeuhange stehen, wie er sich ergiebt, wenn zwei Künstlernamen sich auf einer und derselben Vase vereinigt finden. Es ist nun von keinem Belang, dass auf der Vase des Aristophanes noch der sonst unbekannte Erginos erscheint. Dagegen ziehen Panthaeos und Pheidippos eine ganze Reihe von andern Namen nach sich. Schon in der Künstlergeschichte S. 648 machte ich folgende Zusammenstellung, je nachdem der eine Name mit ἐποίησε (ἐποίει) oder mit ἔγραψε (ἔγραφε) verbunden erscheint:

mit ἐποίησε:		mit ἔγραψε:
Hischylos	mit	Epiktetos Pheidippos Sakonides
Hischylos Nikosthenes Pistoxenos Python Panphaeos	mit	Epiktetos
Tlenpolemos Hischylos	mit	Sakonides.

In neuerer Zeit hat sich mit Hischylos auch Kachrylion verbundeu gefunden, der schon früher durch rothe und schwarze Figuren deu Mangel an Originalität seines Styls verrathen hatte (Arch. Zeit. 1868, S. 67—68). Kachrylion aber arbeitete wiederum mit Euphronios, als dessen Rivalen sich Euthymides bezeichnete, welcher

ἔγραψεν ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος. Auf eine nähere Verbindung zwischen Euthymides und dem schon oben angeführten Tlenpolemos scheint endlich eine Vase hinzuführen, auf welcher beide wenn auch allerdings nicht als Künstler genannt werden: Kstlgesch. II, 687; Jahn im Philologus XXVI, 223. Für die Gleichsetzung des Kachrylion und Hischylos mag endlich noch darauf hingewiesen werden, dass ein bekannter, oft mit καλὸς verbundener Name, Leagros, der auf rothen und schwarzfigurigen Vasen vorkommt, sich auf Arbeiten des einen und des andern Künstlers findet: Corp. inscr. gr. 8232 u. 33; 7845; Mon. d. Inst. 1855, 5; section franç. (1837), pl. 16—17; Jahn a. a. O. S. 222. — Alle diese Namen lassen sich also durchaus nicht von einander trennen; und gehört der eine von ihnen der Zeit eines nachahmenden oder archaisirenden Styls an, so folgen ihm nothwendig auch die andern; was übrigens für mehrere von ihnen ohnehin durch andere Anzeichen bestätigt wird: gerade die drei bekanntesten: Epiktetos, Hischylos, Nikosthenes arbeiten in verschiedenen, also nicht originalen, sondern angenommenen Stylarten.

3. Wollen wir jetzt den Spuren der Affectation auch bei andern Künstlern nachgehen, so werden wir unser Augenmerk noch besonders auf die Paläographie richten müssen. Es ist anerkannt, dass die Inschriften, um welche es sich hier handelt, durchgängig im attischen Alphabet geschrieben sind, dessen ältere und jüngere (nacheuklidische) Formen hinlänglich constatirt sind. Hinsichtlich der Zeit des Ueberganges will ich vorläufig nur bemerken, dass das vierschenkelige Σ nach Kirchhoff (Studien S. 69) schon Ol. 84, 1 in öffentlichen Urkunden an die Stelle des dreischenkeligen ϟ tritt, welches „später nur noch auf Privatdenkmälern erscheint, aber auch hier nur ganz vereinzelt." Nach Köhler (Urkunden des delisch-attischen Bundes S. 5) kommt in denselben Σ ganz vereinzelt schon einmal Ol. 81, 4, dagegen von Ol. 83, 3 an constant vor. Seit Anfang des peloponnesischen Krieges findet sich wohl in seltenen Fällen H für η, Γ für γ und Ξ für χσ; die gebräuchlichen Formen sind dagegen noch für η und ω E und O, für γ Λ, für λ Ⱶ, für ξ und ψ +Σ und ΦΣ. — Wir folgen der alphabetischen Ordnung:

Amasis, s. Exekias.

Andokides. Auf einer seiner Vasen findet sich ΕΠΟΙΕ, was Jahn, obwohl die Inschrift sorgfältig geschrieben und unfragmentirt ist,

als einen abgekürzten Aorist auffasst, während es für sich betrachtet ein Imperfectum in richtiger alter Schreibung ist.*) Aber auch abgesehen davon giebt sich Andokides als Nachahmer zu erkennen, indem er theils schwarze, theils rothe, theils auf einer und derselben Vase schwarze nnd rothe Figuren malt. — Wenn sich ferner auf einer Vase des Timagoras die Inschrift findet: *Ἀνδοκίδης καλὸς δοκεῖ Τιμαγόρᾳ,* so wird dadurch klar, dass auch Timagoras nicht in die alte Zeit gehören kann.

Brygos. Leider haben auf der von Heydemann publicirten Iliupersis dieses Künstlers die Inschriften nicht mit dem Original verglichen werden können. Trotzdem muss es Bedenken erregen, dass sowohl ⚡ und ≤, + und X, als auch Λ und Ⱶ für λ gemischt erscheinen, nnd ψ nicht durch φσ, sondern durch πσ bezeichnet ist. Ausserdem vergl. Heydemann S. 10 über die Anwendung von Gold als Zeichen einer späteren Fabrikation.

Epigenes. Während das sonst zuerst dem Wechsel unterworfene ⚡ consequent beibehalten ist, finden sich durchgängig für γ und λ die späteren Formen Γ und Λ, und daneben einmal das dem korinthischen und chalkidischen Alphabet eigene C für γ.

Exekias. Als Muster eines feinen archaischen Styls galten bisher die Malereien des Exekias und Amasis. Wenn wir nun auf einer seiner Vasen den Buchstaben Ϙ in ΚΑLΙϘΟΜΕ finden, so könnte man sich allerdings darauf berufen wollen, dass sich derselbe auch auf der freilich älteren Françoisvase wenigstens einmal in ϘΟΡΑ+⚡ findet, wie ich Bull. d. Inst. 1863, 189 nachgewiesen habe. Aber auffällig bleibt es immer, dass Jahn (Einleit. S. 169) in der ganzen Kategorie der gewöhnlichen Vasen mit schwarzen Figuren nur noch zwei Beispiele des Ϙ anzuführen weiss, das eine auf einer Vase, welche auch nach Jahn einen alterthümlichen Anstrich affectirt, das andere auf einem von Kirch-

*) Aus demselben Grunde will Jahn auch auf einer Vase des Nikosthenes *ἐποιε* nicht als ein Imperfectum gelten lassen. Umgekehrt dürfte darauf hinzuweisen sein, dass der Diphthong *ει* in *ἐποιει* bei Chelis, Duris, Panphaeos vielleicht als ein weiterer Beweis späteren Ursprungs anzusehen ist, indem sich z. B. in der Urkunde bei Köhler Taf. X, welche dem Ende der 88. Ol. angehört, noch *ἐπεστατε* für *ἐπεστατει, πολες* für *πολεις* findet. Aus demselben Grunde muss auch ΠΙΕΙ in einer schwarzfigurigen Vase des Phrynos und in einer Reihe von andern schwarzfigurigen Vasen, sowie in einer rothfigurigen des Sakonides auffällig erscheinen.

hoff (S. 113) für chalkidisch erklärten Gefässe. Und nicht weniger auffällig ist es, dass auf derselben Vase des Exekias, welche das ϙ hat, sich zugleich ΓVΡΟΚΟΜΕ mit Κ findet, was bei der sonstigen Sorgfalt der Malereien und Inschriften gewiss eine merkwürdige Inconseqnenz ist. Der so geweckte Verdacht der Affectation findet nun eine evidente Bestätigung durch die folgende von mir im Bull. d. Inst. 1865, p. 241 publicirte Inschrift:

ΕΧϟΕΚΙΑϟΜΕΓΟΙΕϟΕ

⧗ΓΑΙΝ⧗ΤΟΜΜ⧗ΔΟΚ⧗ΝΧΑΡΟΓΟΙ

welche nm den Rand eines Kraters herum von einer und derselben Hand gravirt ist. Hier finden wir aber im zweiten Theile nicht nur Μ für ϟ, sondern ⧗ für Ε: eine Form, welche sich nach Kirchhoff bis jetzt nur in koriuthischen Inschriften etwa aus der 45. Ol. nachweisen lässt. Damit ist gewiss der vollgültige Beweis geliefert, dass die Paläographie des Exekias nicht eine originale, sondern eine affectirte ist. Ich beharre bei dieser Behauptung trotz des Widerspruchs Benndorfs (Gr. u. sicil. Vasenbilder S. 52), welcher meint, dass die Annahme der Affectation doch nur für die zweite nicht für die erste Zeile gelten könne. Denn beide Zeilen sind, wie gesagt, von derselben Hand, und da mir Benndorf schwerlich nachweisen wird, dass man in Athen schon in den siebziger Olympiaden, der angeblichen Zeit des Exekias, archaisirte, so müssen eben beide Inschriften aus späterer Zeit sein. — Haben wir aber den Exekias als Nachahmer erkannt, so werden wir darauf hinweisen dürfen, wie auch Amasis durch das Η in der Inschrift ΓΟΙΗϟΝΑΜΑϟΙϟ den Verdacht erwecken muss, dass bei ihm die sonstige, der des Exekias sehr verwandte Alterthümlichkeit gleichfalls eine angenommene ist.

Hegias (aus Athen). Neben Ε für η und der älteren Form des ϟ muss Γ nnd der Mangel der Aspiration im Namen des Hegias Anstoss erregen.

Hieron. Die Paläographie seiner Inschriften ist sehr correct und es ist kaum Anstoss daran zu nehmen, dass neben consequentem ϟ sich einmal ≤ findet, dass Ρ und R, ἐποιεσεν und ἐποεσεν wechseln und ausserdem einmal sein Name ohne Aspiration erscheint, (sofern nicht etwa gar, wie in einer andern seiner Vasen: München 369, das Η durch

einen Bruch des Henkels verloren gegangen ist). Dagegen ist es auffällig, dass in *Θαλθυβιος* das zweite *ϑ* die ganz ungebräuchliche Form ⊟ hat, also die Form des im Alphabet zunächst vorhergehenden Zeichens, was darauf hindeutet, dass der Schreiber nicht das currente Alphabet seiner Zeit anwendete, sondern ein älteres als Vorlage vor sich hatte, in dessen Benutzung sein Auge von einem Buchstaben zum andern abirrte.

Kleophrades. In der Künstlerinschrift am Fusse wird Σ, in den Inschriften der Figuren ϟ und ausserdem einmal H für *ή* gebraucht.

Laleos. Neben dem älteren ϟ findet sich das jüngere Λ für *λ*.

Polygnotos. Neben den reinen Formen des voreuklidischen Alphabets erscheint Ψ anstatt *φσ* auf seinen beiden Vasen als Anachronismus.

Praxias (vgl. die Tafel zu Corp. inscr. gr. 8287). Die Malerei soll aus der Zeit des Verfalls sein; das Alphabet ist ein alterthümliches und nicht attisch (vgl. Kirchhoff Alphab. S. 115).

Xenokles. Auf einer seiner Schalen (R. Rochette Mon. in. 49, 1), welche ohnehin die Affectation an der Stirn trägt, findet sich das neben schwarzen Figuren ganz ungerechtfertigte Σ und ausserdem KΣ für +ϟ.

Ausser den Künstlern, welche durch das Imperfectum den Verdacht der Affectation des Styls erregen mussten, und denen, welche mit ihnen gemeinsam arbeiteten, haben wir also jetzt noch eine ganze Reihe kennen gelernt, welche durch Schwanken in der Paläographie, namentlich durch Aufnehmen jüngerer Buchstabenformen in ein älteres Alphabet, zu dem gleichen Verdachte Anlass gaben. Beide Kategorien zusammen bilden ungefähr die Hälfte aller uns bekannten Vasenmaler, und es finden sich darunter die bedeutendsten und namentlich in den Funden Etruriens am zahlreichsten vertretenen Namen.

Wenn es sich demnach nicht mehr um vereinzelte Thatsachen und Ausnahmen, sondern um sehr umfangreiche und weit verbreitete Anomalien handelt, so werden wir, um zu einer gründlichen Erklärung derselben zu gelangen, nicht bei den mit den Namen von Künstlern bezeichneten Vasen stehen bleiben dürfen, sondern wir müssen fragen, wie weit davon die Vasenmalerei überhaupt berührt wird. Da indessen in dem späteren, gewöhnlich kurzweg als unteritalisch bezeichneten

Style natürlich von archaisirender Behandlung nicht die Rede sein kann, so haben wir es in der Hauptsache mit den Vasen etruscischen Fundortes zu thun, an welche sich Einzelnes aus Unteritalien, in erster Linie aus Campanien mehr supplementarisch anreiht.

4. Bei der Fortsetzung unserer paläographischen Beobachtungen werden wir im Allgemeinen zu berücksichtigen haben, dass 'für die schwarzfigurigen Vasen das ältere Alphabet der siebziger Olympiaden Geltung hat, in welchem fast keine Buchstabenform schwankend ist. Wir dürfen desshalb auf Vasen dieses Styls verhältnissmässig die wenigsten Unregelmässigkeiten erwarten, und so finden wir in der That unter denjenigen Vasenmalern, deren Inschriften keinen Anstoss erregten, in vorwiegender Zahl solche, die in diesem Styl arbeiteten. In ähnlicher Weise galt für den zu voller Freiheit entwickelten Styl das nacheuklidische ebenfalls sehr consequent durchgebildete Alphabet. Anders verhält es sich mit den rothfigurigen Vasen strengeren Styls. Er gehört im Allgemeinen der Zeit des älteren Alphabets an; aber wo ist die Grenze? Wo sollte sie ein Nachahmer ziehen, zumal wenn er eine Ahnung davon hatte, dass es hier in der Paläographie eine Zeit des Uebergangs gab? Hier wird sich erklärlicher Weise das Schwanken am häufigsten zeigen müssen; und es zeigt sich in der That, allein nicht in der auch in den Anomalien rationellen Weise der Steinschriften aus der Uebergangszeit, sondern die Ausnahmen erscheinen als durchaus regellose und willkürliche.

Der Kürze wegen benutze ich die Materialsammlungen des Corp. inscr. gr. IV, p. 100 seqq., die allerdings vielfach durch andere Publicationen controlirt werden mussten.

Unter den Vasen, welche dort unter n. 8348—8475 nicht immer mit vollem Recht als dem nacheuklidischen Alphabet angehörig bezeichnet werden, finden sich nur ungefähr 25 von etruscischer Herkunft, darunter eine schwarzfigurige: 8409, deren Styl schon längst als ein nachgeahmter erkannt worden ist. Manche gehören dem freiesten Styl an, und es kann daher nicht überraschen, wenn sie das vulgäre spätere Alphabet ohne Schwanken zeigen. Es sind n. 8364; 8366 (nicht *ερος*, sondern *ἱμερος*: Ann. d. Inst. 1857, tav. d'agg. A); 8385; 8398;

8405; 8447[b]; 8453; und wahrscheinlich auch 8383 und 8447[d]. Bei allen übrigen finden sich aber paläographische Anstände:

8348. Neben Ω und einmal H fünfmal E für η; ≶ u. ≤ schwankend.

8349. καLE neben HPH.

8350. Das Alphabet scheint voreuklidisch sein zu sollen, so dass in HPA H für HE gesetzt ist, wie noch einige Male auf Vasen. Dazu aber kommt in ΠΡΟΜΕ⊗Ε≶ das ⊗, welches in attischen Inschriften um Ol. 75 verschwindet, also auf einer Vase mit rothen Figuren völlig unstatthaft ist.

8354. E in *χλαυχε*.

8401. Λ und Ξ in *αλεξανδ*.. gehören dem jüngeren Alphabet an; daneben aber findet sich mehrmals ≶ und einmal O für Ω in *ερος;* und η in *ηρα* vielleicht für HE.

8403; cf. Mon. d. Inst. V, 8. Dreimal E für H in den Namen *φιλοκτετες* und *διομε*...

8408. Ebenso in *καλε* und *ανδρομαχε*.

8410. ΗΕΩΣ.

8411. H für *ἑ* in HΛENH.

8426. ≶ für ≤.

8435. E für H in *πολυδευκες*.

8440. Neben H in *θησευς* E in *μεδεια, αθεναια, μελιτε;* dazu Schwanken zwischen ≶ und ≤.

8450. E für H in *πεγασις*; ≶ und ≤ scheinen schwankend.

8454. ≶ für ≤, und vielleicht L statt Λ (dieselbe Inschrift in altem Alphabet: Mon. d. Inst. VIII, 6).

8458c. O in *μελελοσα*.

8459. L und ≶ neben Y.

Es ergiebt sich demnach, dass von den Vasen dieser Kategorie volle zwei Drittel paläographische Anstände darbieten.

5. Geringer an Zahl sind die Abweichungen in den Vasen mit rothen Figuren und voreuklidischem Alphabet. Doch mag hier zunächst bemerkt werden, dass sich Inconsequenzen in einem wenigstens relativ auffälligen Verhältnisse bei dem häufigen *καλος, καλη, ὁ παις καλος* finden, als ob die Künstler bei diesen mehr individuellen Zuthaten sorg-

loser verfahren wären und sich von den Fesseln der strengen Convenienz freier gefühlt hätten. So ist mehrfach neben dem jüngeren Alphabet die Aspiration in ὁ beibehalten:

Gerhard A. V. IV, 297; Brit. Mus. n. 719; München n. 370 u. 402, wo beide Male Σ die unrichtige Stellung M hat.

Ferner in καλε neben Λ noch E für η: Brit. Mus. 719; 740; München 382; 386.

Endlich neben dem älteren ϟ, welches in Steinschriften zuerst dem jüngeren Ɛ weicht, doch schon Λ für λ:

C. I. gr. 7537; 7794; München 280; vielleicht auch Brit. Mus. 725 und 760, nach Angabe des Katalogs. Doch finde ich, dass gerade bei diesen Inschriften trotz des Strebens nach Akribie häufig Versehen unterlaufen (so z. B., wie es scheint, bei n. 757; 799). Eine genaue Musterung der Originale würde gewiss die Zahl der angeführten Beispiele nicht unbedeutend vermehren.

Weitere Beispiele für Λ statt ⊢ in andern Worten bieten:

7396; 7435; 7461; 7537; Ann. d. Inst. 1856, t. 20; 1860, t. d'agg. I; des Vergers Etrurie pl. 39; Philologus XXVI, Taf. 4.

Λ für λ und Γ für γ neben E für H und schwankendem ϟ und Ɛ: 7718[b].

Λ für λ, Ω und Σ, aber daneben αϑΕνα und Εφαιστος ohne Aspiration: 7403.

Ξ für χσ: 8044.

Eigenthümliche Erscheinungen bietet die schöne Krösosvase: 7756, zunächst in der Schreibung κροισος (der sich αιϑρα in n. 7746 an die Seite stellt); sodann darin, dass auf der Vorderseite ϟ, auf der Rückseite Ɛ gebraucht ist, endlich darin, dass sich dreimal für ϑ die Form ⊗ findet, welche, wie schon oben bemerkt, um Ol. 75 aus dem attischen Alphabet verschwindet.

Gegen die gewöhnliche Orthographie verstösst der Diphthong ου statt ο in λειτους: 7421.

Auch einige Beispiele aus Unteritalien und Sicilien mögen hier mit angeführt werden. Auf 7806 ist die Inschrift αχαμαντις ενικα φυλε in dem älteren, γλαυκων καλος in dem jüngeren Alphabet geschrieben. In demselben Grabe soll die zweite Inschrift nochmals (7805), aber in dem

älteren Alphabet und eben so einmal in Vulci (7802) gefunden sein. Aehnlichen Unregelmässigkeiten wie oben in *καλε* und *καλος* begegnen wir:

7434c; 7531 (dazu Λ in *κεφαλος*); 7698; 7800; München 813; 780 (deutlich ΔΙΟΝVϟΟϟ ΚΑΛΟϟ).

7434 und 7440: neben dem älteren Alphabet Η für *ε* in *ηρμες* und *ηκατε* und falsches Ω in *διωνυσως* und *περσωφατα* (so auch 7812 *διφιλως*).

7605: auf der vorderen Seite das jüngere Alphabet, auf der Rückseite das ältere mit Λ statt Ⱶ untermischt.

8352: dreimal *Ω*, sonst das ältere Alphabet.

8380: auf der in den Mon. d. Inst. VIII, 42 publicirten Seite ϟ statt Ɛ in dem jüngeren Alphabet.

8450[b]: jüngeres Alphabet, aber Ε für *η*.

8457: Σ, Ω und Λ für *λ* neben ϟ und Ε für *η*.

6. Noch seltener sind, wie schon bemerkt, die Unregelmässigkeiten auf Vasen mit schwarzen Figuren. Einige Beispiele: 8392 und 8419 scheinen mir hinsichtlich ihrer Zuverlässigkeit einer nochmaligen Prüfung zu bedürfen. Haben sie wirklich das nacheuklidische Alphabet, so gehören sie vielleicht einer besonderen Art unteritalischer Nachahmungen an, eben so wie etwa 7386[b], wo das späte Γ und Σ neben Ε für *η* erscheint. Als nachgeahmt ist dagegen der Styl der Malereien wie der Paläographie in 8409 erkannt; und ein mit dem Styl nicht übereinstimmendes Alphabet finden wir auf einer Schale: Bull. dell' Inst. 1865, p. 50; kleinere Abweichungen wie Ɛ statt ϟ: 7471; Λ in *καλος*: 7552[b]; vielleicht 7553 (während einige andere Beispiele im Katalog des Brit. Mus. auf Irrthum zu beruhen scheinen). Auffällig ist ferner der Diphthong *ου* statt der älteren Schreibung *ο* in *ἑρμου*, *λετους*: 7419 und 7422, und ebenso das schon erwähnte *ει* in der häufigen Formel *χαιρε και πιει*; cf. 8096; so wie *σοστρατο ειμι*: 7588, sofern nicht auf der Vase etwa *εμι* steht.

Ueber einige andere Kategorien von Vaseninschriften mit altkorinthischen, chalkidischen u. a. Alphabeten wird später in anderem Zusammenhange zu handeln sein.

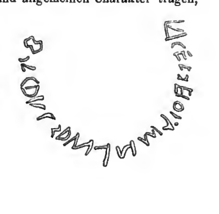
7. Ich schliesse diese Aufzählung leider mit dem Bewusstsein, dass in derselben manches der Berichtigung bedürfen wird. Das C. I. gr. mit

seinen Tafeln leistet keineswegs, was es leisten sollte, und auch manche sonst tüchtige Publicationen haben den Buchstabenformen der Inschriften nicht die nöthige Sorgfalt zugewendet. Genane Inschriftentafeln, wie beim münchener Vasenkatalog, werden in andern Katalogen vermisst; und selbst in diesem ist z. B. das so oft wiederkehrende *καλος* und *καλη* übergangen, obwohl es in der vorliegenden Untersuchung wegen des *λ*, *ς*, *ε* und *η* wichtig genug ist. Sollten indessen einzelne Beispiele hier unrechtmässig angeführt sein, so glaube ich doch überzeugt sein zu dürfen, dass dieselben bei einer Prüfung der Originale der Zahl nach reichlich durch andere für mich jetzt nicht erkennbare aufgewogen werden würden. Ueberhaupt aber kommt es hier weniger auf den einzelnen Fall an, als auf die gesammte Masse, aus der sich zunächst die Thatsache ergiebt, dass in den bisher betrachteten Kategorien von Vasen (nemlich unter Ausschluss derer des ältesten und des jüngsten Styles) zahlreiche paläographische Unregelmässigkeiten vorkommen, die einer Erklärung bedürfen. Einzelnes mag auf Rechnung von Flüchtigkeit und Nachlässigkeit gesetzt werden. Aber schon die weitere Annahme, dass die Vasenmaler als Handwerker wenig litterarisch gebildet gewesen und dadurch manche Fehler entschuldbar seien, hat etwas Bedenkliches. Denn nicht nur die späteren, sondern gerade auch die ältesten Vaseninschriften aus einer Zeit, in welcher gewiss die Kenntniss des Schreibens noch wenig verbreitet war, erweisen sich als paläographisch correct; und, so weit sich jetzt urtheilen lässt, wird sich dasselbe Resultat auch für die wirklich originalen Inschriften der archaischen und der besten Zeit ergeben. So blieb denn für die Mehrzahl der Fälle nur der Ausweg übrig, sie aus dem Schwanken des Alphabets in der Uebergangsperiode um die Zeit der 90. Ol. zu erklären. Allein auch hierbei bleibt auffällig, 1) dass sich das Schwanken auf Vasen sehr verschiedenen Styls und keineswegs gerade auf denen des relativ jüngsten findet; 2) dass ϟ, welches am frühesten aus dem officiellen Alphabet verbannt wird, besonders häufig wiederkehrt; 3) dass H und E, Σ und ϟ mehrfach auf einer und derselben Vase vorkommen; 4) dass auf der einen Vase Ω neben E, auf der andern H neben O Aufnahme findet, dass also die Anomalien rein willkürlich sind, während in den sichern Monumenten der Uebergangsperiode auch die Anomalien

an gewisse Regeln gebunden erscheinen. So werden wir denn mit Nothwendigkeit zu der Annahme gedrängt, dass die unregelmässigen Inschriften einer Zeit bewusster Nachahmung angehören, in welcher man ungefähr wusste, dass der officiellen Einführung des euklidischen Alphabets ein Uebergangsstadium voranging, ohne jedoch die Gesetze zu kennen, welche auch dieser Periode noch eigen sind.

Es darf hier vielleicht daran erinnert werden, dass sich in etruscischen Gräbern, einmal auf der Wand, mehrmals auf Vasen, griechische und etruscische Alphabete gefunden haben (vgl. C. I. gr. 8342—43)*). Mag auch der Zweck derselben nicht überall der gleiche sein, so liegt doch die Annahme nahe, dass sie zum Theil angefertigt wurden, um den Malern bei ihren Inschriften als Vorlage zu dienen. Es würde sich dadurch namentlich eine gewisse Inconsequenz in der Anwendung der Alphabete bei rothfigurigen Vasen erklären, indem zuweilen bei frei entwickeltem Styl ein älteres Alphabet gewählt werden mochte, wo wir ein jüngeres erwarten (z. B. 8401), und umgekehrt bei strengerem ein jüngeres, wo ein älteres am Platze scheint (z. B. 8354). — Auch werde ich hier nochmals auf die schon anderwärts (Sitzungsber. 1868, I, S. 231 [95]) von mir ausgesprochene Vermuthung hinweisen dürfen, dass es in den grösseren Vasenfabriken besondere Schriftmaler gegeben haben möge, wie heut zu Tage neben den Kupferstechern besondere Schriftstecher. Es würde sich daraus erklären, wie die Inschriften der behandelten Kategorien namentlich den ältesten Vaseninschriften gegenüber so wenig von dem Gepräge einer individuellen Handschrift zeigen, sondern meist einen gewissen flüchtigen und allgemeinen Charakter tragen,

*) Von dem etruscischen Alphabet von Bomarzo habe ich mir vor langer Zeit ein genaues Facsimile angefertigt. Da ich sehe, dass auch die neueste Publication bei des Vergers (L'Etrurie pl. 40) an Ungenauigkeiten leidet, so benutze ich diesen zufällig mir gebotenen Anlass, dasselbe hier mitzutheilen



sodann aber auch, dass sich sowohl Inschriften finden, die gar nicht zn den Figuren passen, wie z. B. auf der Iliupersis des Brygos, als auch dass die Inschriften zuweilen bei einzelnen Figuren vertanscht sind, z. B. 7654: Telamon und Teukros; 7656[b]: Aiax und Hektor einerseits und Tydys (wohl der Tydide Diomedes) andererseits; 7737: Helena nnd Korone.

8. Ausser den paläographischen Eigenthümlichkeiten werden in der Folge auch noch einmal die orthographischen und dialektischen Unregelmässigkeiten mehr und von andern Gesichtspunkten aus als bisher ins Auge gefasst werden müssen. Doch fehlen leider noch genaue darauf bezügliche Untersuchungen über die griechische Epigraphik im Allgemeinen, die für unseren Zweck die Grundlage bilden könnten, so dass hier nnr die Punkte angedeutet werden können, auf welche sich die Aufmerksamkeit zu richten haben wird. Schon oben ist die Schreibung der Diphthonge (E für EI, O für OY) in den Endungen der Worte gelegentlich berücksichtigt worden. Aber auch in der Verdoppelung der Consonanten scheint in den Vaseninschriften vielfache Verwirrung zu herrschen. Wenn in Vasen mit schwarzen Figuren λ und π für λλ und ππ die Regel sind, daneben aber auch die Verdoppelung vorkommt (7559[b]; 7619[a]; [b]; [c]; 7621; 7674), so liesse sich die Erklärung darin finden, dass der Wechsel in der Orthographie wahrscheinlich in der Zeit dieses Styls eintrat, indem wir ihn z. B. in der Inschrift bei Franz Elem. epigr. p. 113 aus Ol. 80 bereits durchgeführt finden. Damit steht aber in Widerspruch, dass einfaches λ und π auch noch auf Vasen mit rothen Figuren, nnd keineswegs etwa ausschliesslich auf denen des strengsten Styls vorkommt. Wir finden:

einfaches λ: 7473; 7626; 7679; 8199 (von Euthymides gemalt); 8201 (von Euxitheos); 8219 (von Hieron, der sonst: 8220 und Mon. d. Inst. VI, 19 und 22 λλ und ττ hat); 8287 (von Praxias); 8291 (von Sosias);

einfaches π: 7577; 7813; 7863; 8076[b] (neben λλ); 8200 (von Euxitheos); 8204 (von Euphronios); 8228 (von Pheidippos);

einfaches σ: 7434[b] (neben ππ); 7461 (neben λλ); 7697; 7698;

einfaches τ: 7433; 7434.

In der wegen des π citirten Nummer 8076[b] (publ. bei Jahn: Dichter auf Vasenbildern, T. 7) würde überhaupt das voreuklidische Alphabet

sich als affectirt erweisen, sofern die Vermuthung S. Birch's sich fester begründen liesse, dass die dargestellten Figuren sich auf Personen aus der 114. Ol. beziehen. Aber auch hiervon abgesehen wird sich die Vermeidung der Aspiration in *διπιλος*, *νικοπιλε*, *πιλον*, *πιλιπος* kaum anders als durch einen missverstandenen Archaismus erklären lassen.

Wenn wir ferner sehen, dass auf der Françoisvase die Endung *ευς* rein durchgeführt ist, so wird wohl auch die Frage erlaubt sein, ob *υς* für *ευς* in *τυδυς*: 7656[b]; *οινυς*: 7540; *θεσυς*: 7597; 7720; 7729 nicht gleichfalls für einen falschen Archaismus zu halten ist; eben so *ες* für *ευς* in *πελες*: 7687; 8287; *ερεχσες*: 7716; *περσες*: 7873; *προμεθες*: 8350. — Auch in der Schreibung anderer Diphthonge, für welche freilich auch in den Steinschriften die feineren Unterschiede noch festzustellen sind (indem z. B. Stamm- und Endsylben zu verschiedenen Zeiten verschieden behandelt worden zu sein scheinen), zeigt sich nicht immer strenge Consequenz. Doch will ich hier nicht genauer darauf eingehen; und ebenso begnüge ich mich wegen verschiedener anderer, besonders dialektischer Eigenthümlichkeiten auf Jahns Einleitung S. 169; 187; 198 zu verweisen. Was Jahn an letzter Stelle von einigen dorischen Formen bemerkt, dass sie „nicht sowohl auf dorischen Ursprung, als auf eine beabsichtigte Wahl, vielleicht nur Gelehrtenthuerei hinweisen", erleidet vielleicht noch eine ausgedehntere Anwendung und findet ausserdem seine Erklärung wohl am besten in der Annahme, dass man dadurch in einer späteren Zeit den Inschriften den Charakter eines höhern Alters zu geben vermeinte.

Für den vorliegenden Zweck handelt es sich vor allem darum, das Vorhandensein sehr weitgreifender Unregelmässigkeiten zu constatiren und zugleich darauf hinzuweisen, wie die bisherigen Versuche einer Erklärung derselben nicht ausreichen, sondern der Umfang des Uebels auch einen umfassenderen Standpunkt der Beurtheilung erheischt.

9. Zu allen den bisherigen Bedenken gesellt sich aber noch eine neue paläographische Thatsache von grösster Bedeutung, die merkwürdiger Weise bis jetzt völlig übersehen worden ist.

Auf einer Reihe von Vasen etruscischen Fundortes (über die campanischen bekenne ich nicht hinlänglich unterrichtet zu sein) finden sich unter dem Fusse flüchtig eingeritzte Inschriften, zum Theil ganz unver-

ständliche Zeichen, zum Theil in etruscischen, aber ebenso häufig in griechischen Buchstaben und, wie die öfter wiederkehrenden Silben λη, ληκυ(θοι), ὑδρ(ιαι), κυλ(ικες), λυ(δια), λε (πασπιδες), χυτρ(ια) nicht selten mit nachfolgenden Zahlzeichen lehren, gewiss der Hauptsache nach Notizen, welche auf Verkauf, Bestellungen u. dgl. Bezug haben. Vergleichen wir nun diese Kritzeleien mit den Inschriften und den Malereien, welche den Körper der Vasen schmücken, so begegnen wir einem merkwürdigen Widerspruche; denn während die letzteren auf die Zeit vor Euklides hinzudeuten scheinen, gehören dagegen die ersteren dem nacheuklidischen Alphabet an. Beispiele mag zunächst die münchener Sammlung liefern nach den Tafeln X und XI bei Jahn. Dort finden wir die angeführten Abkürzungen von Gefässnamen neben schwarzen Figuren auf n. 46; 118 (umgekehrt zu lesen); 168; 313; 499; 501; 545 (umgekehrt); 693; 731; 1147; neben rothen Figuren auf n. 4; 6; 50; 410. Aehnliche Erscheinungen bieten die Tafeln A und B im Katalog des britischen Museums, welcher bis n. 715 nur schwarzfigurige Vasen enthält; doch haben auch unter den rothfigurigen die n. 717 und 720 neben den Malereien voreuklidisches Alphabet. Ausserdem mag es genügen, auf einen Aufsatz von Jahn in den Berichten d. sächs. Ges. 1854, S. 36, sowie auf das C. I. gr. n. 8344 ff. zu verweisen. Denn im Allgemeinen wird sich, was für München und London gilt, in ganz analoger Weise auch in allen andern Sammlungen von Vasen etruscischen Fundortes bestätigt finden.

Sollen wir nun etwa annehmen, dass diese Vasen um Ol. 80 gemalt und erst fünfzig oder noch mehr Jahre später in den Handel gebracht wurden? Das würde sich in einem vereinzelten Falle zugestehen lassen, aber nicht bei häufiger Wiederholung. Nach den vorliegenden Thatsachen aber müsste es als Regel und zwar als allgemeine Regel für diese ganze Kategorie von Vasen angenommen werden. Denn sehen wir ab von einem eigenthümlichen Gebrauche des E für H in κρατερες: C. I. gr. 8344[a]; [b]; 8345[d]; Brit. Mus. II, t. c; einmal in τιμε: 8344, und in μνεσι..: München 347, neben dem übrigens Σ und Ξ auf spätere Zeit deuten, so finden wir nirgends unter diesen Kritzeleien ein Beispiel von entschieden archaischem Charakter wie etwa LEKY für ΛΗΚΥ. Die Vasen mit solchen Kritzeleien unterscheiden sich aber

in keiner Weise von der Masse der in Etrurien gefundenen Gefässe etwa als eine besondere Klasse. Wollen wir also nicht annehmen, dass der ganze Vasenhandel in Etrurien ein Handel mit Antiquitäten war (wogegen unter andern Gründen in den Inschriften selbst einzelne Notizen über Dutzende von Vasen sprechen würden), so bleibt nur eine Erklärung möglich: nemlich dass das Alphabet der Inschriften neben den Malereien nicht ein originales, sondern ein mit Bewusstsein nachgeahmtes ist, während bei den Kritzeleien unter dem Fusse der Töpfer oder Verkäufer durchaus keinen Grund zur Affectation hatte und sich daher frei gehen liess.

10. Durch das Imperfectum wurden wir auf die Betrachtung der paläographischen und orthographischen Unregelmässigkeiten in den Vaseninschriften und endlich zu einer Vergleichung derselben mit den von den Malereien unabhängigen Kritzeleien geführt. Wie man nun aber über die bisher behandelten Erscheinungen im Einzelnen urtheilen möge, so müssen sie doch in ihrer Gesammtheit uns mit dem stärksten Misstrauen gegen die bisherige Auffassung der Geschichte der Vasenmalerei erfüllen. Allein auch bei Krankheiten kommt es nicht selten vor, dass einzelne, ja selbst mehrere Symptome in ihrer Vereinigung auf eine falsche Ansicht über die Natur oder die Quelle des Grundübels hinleiten; und so würden wir gegen die Consequenzen, welche wir aus den bisher betrachteten Symptomen ziehen zu müssen glaubten, auch jetzt noch das grösste Misstrauen zu hegen verpflichtet sein, sofern es sich herausstellen sollte, dass sich dieselben im Widersprnche mit dem künstlerischen Charakter der Vasenmalereien selbst befänden. Es ergiebt sich daraus für uns die Aufgabe, eben diesen Charakter schärfer in's Auge zu fassen, was freilich kaum in anderer Weise möglich ist, als dass wir die Entwickelung der Vasenmalerei in ihren verschiedenen Stylperioden vom Anfang bis etwa zu ihrem Höhepunkt einer übersichtlichen Betrachtung unterwerfen.

Unsere Kenntniss der Anfänge der Vasenmalerei hat durch den trefflichen Aufsatz von Conze: Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst (Sitzungsber. der phil.-histor. Cl. der Wiener Akad. LXIV, S. 505 ff.) eine sehr werthvolle Bereicherung erfahren. Wir müssen danach als älteste Gattung eine Vasenclasse anerkennen, in welcher bestimmte

Linearornamente mit Ausschluss der Pflanzenornamente herrschen und einzelne zahme und jagdbare Thiere, aber mit Ausschluss der Panther und Löwen vorkommen. Im Gegensatz zu specifisch hellenischer Geistesentwickelung dürfen wir für diese Klasse wohl die allerdings „vielgemissbrauchte" Bezeichnung: pelasgisch der Kürze wegen in Anwendnng bringen. Dass uicht alle Vasen dieser Art in ältester, etwa vorhomerischer Zeit gearbeitet sind, betont Conze ausdrücklich: „wir besitzen wirklich noch viele von den Gefässen mit jener Bemalung primitiven Styls, die in ihrer ganzen Art den Eindruck einer späteren Verfertigung mit nur handwerksmässigem Festhalten einer althergebrachten und immer mehr verwischten Manier machen." Wir werden ihm in der Hauptsache durchaus beistimmen und namentlich zugeben dürfen, dass hier selbst bei den spätesten Exemplaren nicht von bewusster, affectirter Nachahmung die Rede sein kann, sondern dass es sich um eine durch Jahrhunderte dauernde ununterbrochene Handwerkstradition handelt. Wir dürfen sogar noch einen Schritt weiter gehen und nnter dem ganz gleichen Gesichtspunkte auch eine bestimmte Kategorie von Arbeiten der nächstfolgenden Stylentwickelung betrachten: ich meine die unter entschieden orientalischem Einfluss gearbeiteten Gefässe, deren Schmuck sich auf Pflanzenornamente nnd auf mehr oder minder phantastisch, aber ebenfalls durchaus ornamental behandelte Thiergestalten beschränkt (z. B. Micali Ant. mon. 74; München 919—966). Auch für diese werden wir eine lange ununterbrochene Handwerkstradition annehmen müssen, für welche wir sogar in gewissen Töpferarbeiten unserer Tage noch eine in mehr als einer Beziehnng zutreffende Analogie besitzen. In der „Krugbäckerei" unserer steinernen Töpfe, Bierkrüge und Kannen mit ihren in den frischen Thon eingeritzten und blau gemalten Verzierungen wird seit Jahrhunderten fast unverändert ein System der Ornamentik festgehalten, das in seinen Elementen, den Palmetten, springenden Hirschen u. dgl. ebenso bestimmt wie jene griechischen Arbeiten anf einen entschiedenen Einfluss des Orients, wohl durch mittelalterliche Handelsverbindungen vermittelt hinweist. Wie aber dieses System auf eine bestimmte Kategorie von Töpferwaaren und in dieser auf Thiere und Pflanzenornamente mit Ausschluss der menschlichen Gestalt beschränkt ist, so werden wir auch für die analogen an-

tiken Arbeiten eine bestimmte Grenzlinie ziehen müssen, indem wir (nach dem Satze: a potiore fit denominatio, unbekümmert um gewisse Inconvenienzen eines terminus technicus) zwischen gewöhnlicher Töpferwaare und Arbeiten der „Kunsttöpferei" unterscheiden. Allerdings entstammen beide einer und derselben Wurzel und eine Scheidung erfolgt nur allmählig und indem die höhere Entwickelung noch lange einen Theil der früheren Praktik für ihre Zwecke verwerthet. Sollen wir aber einen bestimmten Scheidungspunkt angeben, so glaube ich, dass der Keim dieser neuen höheren Entwicklung in der griechischen Töpferei mit dem Eintreten der menschlichen Gestalt unter die bisherigen Elemente der Decoration gegeben ist. Ich läugne damit keineswegs, dass auch das Pflanzen- und Thierornament einer künstlerischen Entwickelung und Durchbildung fähig ist, und ich möchte z. B. dem altgriechischen Gefässe: Mon. dell' Inst. VIII, 5, 2 trotz des Mangels menschlicher Figuren seine kunsthistorische Bedeutung gerade an dieser Stelle in keiner Weise absprechen. Aber im Princip ist hier das Ziel erreicht, sobald das tektonische Schema der Pflanze, des Thieres gefunden ist. Freilich giebt es bis zu einem gewissen Grade auch ein architektonisches oder ornamentales Schema der menschlichen Gestalt, wie uns die Kunst der Aegypter oder Assyrier zeigt. Für den griechischen Geist dagegen konnte die menschliche Gestalt nur den Anlass zu individueller Auffassung darbieten, zur Darstellung von Leben, Bewegung, Handlung, mit andern Worten: zu freiem künstlerischen Schaffen. So bildet sie also den Ausgangspunkt für eine neue künstlerische Entwickelung, während das reine Handwerk um so strenger an dem alten Schematismus festhält und sich begnügt denselben mit grösserer oder geringerer Sorgfalt zu reproduciren, bis endlich die Bemalung fast aufhört, die Bedeutung eines Schmuckes zu bewahren, und nur noch dazu dient, eine gewisse Gattung von Waaren, welche für den praktischen Gebrauch bestimmte Vorzüge haben mochte, auch äusserlich zu kennzeichnen.

11. Unter den ganz oder theilweise mit menschlichen Figuren geschmückten Vasen bilden die von Conze publicirten „Melischen Thongefässe" die älteste Gruppe, denen sich in etwas weiterer Entwickelung das von ihm auf der Philologenversammlung in Hannover behandelte Bild aus Kameiros auf Rhodos anschliesst. Kaum sollte man glauben,

dass diese naiv kindlichen und unbeholfenen Versuche zn affectirter Nachahmung hätten veranlassen sollen; und doch liegt dafür in einer caeretaner Vase: Mon. dell' Inst. IX, 4 wenigstens ein Beispiel vor, welches sich in keiner Weise, etwa wie die späteren Ornamentgefässe, aus einer durch längere handwerksmässige Uebung herbeigeführten Abschwächung des ursprünglichen Styls erklären lässt. Die Affectation tritt in der übertriebenen Verdünnung der Extremitäten deutlich zu Tage. Von dem Stylgefühl aber, welches sich ursprünglich in der Gesammtauffassung der menschlichen Gestalt, so wie im Einzelnen z. B. in der fast mathematischen Scharfkantigkeit der Contoure der Gesichter und Köpfe, wenn auch natürlich nur in den ersten Keimen offenbarte, hatte der Nachahmer durchaus keinen Begriff, sondern scheint vielmehr unbeholfene Styllosigkeit für das Wesen dieser ältesten Arbeiten gehalten zu haben. Selbst für den so scharf ausgesprochenen (textilen) Charakter des Ornaments fehlt ihm jedes Verständniss, und wie z. B. die fast malerische Behandlung des Haars an einigen Köpfen ein Anachronismus ist, eben so wenig stimmt die Verwendung der Zickzacklinie (vgl. Conze Taf. 2) zur Andeutuug des Wassers, wie es scheint, mit diesem Styl überein. Nicht weniger fremdartig erscheint das Pentagramm; und bedenken wir endlich, wie die älteste Zeit gerade in Thierfiguren nach strenger schematischer Stylisirung strebt, so muss die ganz besonders flaue Zeichnung des Taschenkrebses unter dem Henkel im höchsten Maasse auffallen (vgl. übrigens R. Förster in den Ann. d. Inst. 1869, p. 166 seqq.). In der Inschrift — abgesehen von der falschen Namensform *αριστονοφος* und der unrichtigen Schreibung *εποισεν* — stimmt das Alphabet weder mit dem ältesten korinthischen oder korcyräischen, noch mit dem von Melos oder Thera überein. Jedenfalls bietet uns dieses Beispiel einer bewnssten Nachahmung dieses ältesten Styls eine Thatsache von nicht zu unterschätzender Bedeutung, indem es uns lehrt, wie weit in gewissen Zeiten der Geschmack am Archaischen verbreitet sein musste, wenn man überhaupt zu einer solchen Fälschung der Incunabeln Veranlassung finden sollte.

12. Es folgen in der Entwickelung als eine besondere Gruppe die kleinen Gefässe, welche besonders in Korinth, dann in Kleonae, Aegina,

auch wohl in Italien gefunden, kurzweg als korinthische bezeichnet zu werden pflegen.

1) Lekythos mit Ornamenten, weiblichem Kopf und Inschriften: Ann. dell' Inst. 1862, t. A.

2) Dose mit Deckel: Figuren, angeblich die Geburt des Bacchus darstellend: R. Rochette Choix de peint. de Pompéi vign. p. 73.

3) Dose mit Deckel: Griechen und Troer, mit Inschriften, von Chares gemalt: Arch. Zeit. 1864, T. 184.

4) Dose mit Deckel: die sogenannte Dodwell-Vase: Thierfiguren auf dem Körper, Jagd und Inschriften auf dem Deckel: München n. 211. Ebenda n. 207 noch ein sehr ähnliches Gefäss, aber ohne menschliche Figuren; ferner ein Deckel im münchener Antiquarium.

5) Zweihenkelige Tasse aus Argos: Herakles mit der Hydra und dem Cerberus: Arch. Zeit. 1859, T. 125, 3. Auf derselben Tafel noch ein Lekythos mit Köpfchen.

6) Lekythos aus Aegina: Herakles mit der Hydra, mit Inschriften: Mon. dell' Inst. III, 46; vgl. Konitzer Herakles und die Hydra, Breslau 1861.

7) Zweihenkelige Tasse aus Kleonae: Achilles und Troilos, mit Inschriften, von Timonides gemalt: Arch. Zeit. 1863, T. 175.

8) Lekythos: Eberjagd: Dubois—Maisonneuve Introduction pl. 61, 1—4.

9—10) Zwei Lekythoi aus Caere: Zweikampf des Aeneas mit dessen Namen, und Kampfscene: Ann. d. Inst. 1866, t. Q. Aehnliche Lekythoi, die wegen ihrer bedeutungslosen und schablonenmässigen Figuren, z. B. marschierende Krieger, mehr in die oben erwähnte Kategorie blos ornamentaler Malerei gehören, werden sich noch mehrfach in Museen zerstreut finden, z. B. in München, wo sie Jahn im Katalog nicht berücksichtigt hat (jetzt in Saal IV, Sect. 7 zusammengestellt).

Auf der Grenze dieser Gruppe zu weiterer Durchbildung steht:

11) Zweihenkelige Tasse: troische Kämpfe mit Inschriften: Ann. d. Inst. 1862, t. B. — Verwandter Art ist:

12) Lekythos aus Karystos: Reiter und Hoplit mit Inschriften: Benndorf Gr. u. sicil. Vasenbilder T. 30, 10.

Alle diese Gefässe tragen, so weit ich nach beschränkter Anschauung der Originale und nach Abbildungen urtheilen kann, durchaus das

Gepräge echter Alterthümlichkeit schon in der liebevollen Sorgfalt der technischen Fabrication, in der sauberen Arbeit der Drehscheibe, in der exacten Anfügung der Hälse und Henkel, wenn auch im Auftrage der Farben und im Brennen die Technik noch unvollkommen gewesen zu sein scheint, so dass gerade dadurch die Mangelhaftigkeit der Erhaltung mehrerer Stücke verschuldet sein mag. Mit grosser Sauberkeit, Mannigfaltigkeit und einem sehr bestimmten Stylgefühl sind die Ornamente behandelt. In den Figuren zeigt sich die Originalität gerade darin, dass unter den verschiedenen Gefässen wenig Gleichartigkeit herrscht, dass wir nichts von schablonenhafter Behandlung bemerken, sondern dass uns überall bei kindlichster Naivetät ein durchaus individuelles Gepräge in Auffassung und Zeichnung entgegentritt. Der Kopf auf n. 1 zeigt im Verhältniss zu den melischen Vasen kaum einen Fortschritt. Auf n. 3 brachte es der Maler nur zu einer Gegenüberstellung der feindlichen Parteien ohne eigentliche Handlung. Sehr mit Unrecht aber scheint mir R. Förster (a. a. O. S. 117) dieses Bild zu den affectirt alterthümlichen zu rechnen; er übersah dabei, dass an den Figuren die Gravirung der Contoure, durch welche sie erst ihren Charakter erhalten, aus irgend welchem Grunde unterblieben ist; und noch weniger vermag ich mit ihm in den beiden Figuren zu Fuss humoristische Motive zu erkennen. In den folgenden Nummern erfreuen wir uns an dem kindlichen Bestreben, die Handlung möglichst deutlich und lebendig vor Augen zu führen, wie z. B. in n. 5 Pluto vor Herakles davonläuft, der ihn mit einem Stein bedroht, oder wie Herakles während des Kampfes mit der Hydra seine Pferde ausgespannt hat. Auf n. 4 ist der Todte unter dem Eber ziemlich ungeschickt gerathen; dennoch aber drückt er die Intention des Malers klar und deutlich aus, während ihm der Bogenschütz, der durch die Handlung ein festes Schema des Körpers darbot, fast über Erwarten gelungen ist. In den letzten Nummern endlich erscheint die Zeichnung von manchen individuellen Zufälligkeiten gereinigt und es fängt ein präciserer Styl sich abzuklären an. Die Paläographie der Inschriften ist eine sehr correcte und gerade wegen der hohen Alterthümlichkeit ist in n. 3 an I für γ, das bisher nur in der uralten Inschrift von Policastro eine Analogie hat, kein Anstoss zu nehmen, während Ү nur zufällig bis jetzt im alt-

korinthischen Alphabet nicht vertreten ist. Zu betonen ist aber, dass auch in der Schrift sich keine Spur von charakterloser Verflachung der Züge findet, sondern dass wir überall einer bestimmten individuellen Handschrift begegnen.

13. Bewusste Nachahmungen dieser kleinen Gefässe, wenigstens solche mit mythologischen Scenen, weiss ich nicht bestimmt nachzuweisen. Doch mag hierher ein Theil der unter § 12, n. 9—10 erwähnten mehr ornamentalen Malereien gehören. Dagegen giebt es eine grössere Zahl von Nachahmungen unter den Vasen mit grösseren Figuren, unter denen es umgekehrt bis jetzt schwer ist, die echten mit Sicherheit auszuscheiden. Sie sind fast ohne Ausnahme in Caere gefunden und zum Theil in den Schriften des archäologischen Instituts publicirt, wo auch schon mehrfach auf die stylistischen Eigenthümlichkeiten hingewiesen wurde, so dass hier eine eingehendere Behandlung weniger nöthig ist. Besonders offen liegt die Nachahmung vor in der Busirisvase (Mon. VIII, 16—17), dem Herakles mit dem Cerberus (VI, 36), der kalydonischen Jagd (VII, 77), dem Kentaurenkampf (Ann. 1863, t. E u. F), dem Hermes als Rinderdieb (Memorie II, t. 15), während einige andere mit Inschriften einen etwas verschiedenen und strengeren Charakter zeigen, vielleicht weil sie nicht sowohl freie Nachahmungen, als Copien wirklich alter Originale sind, so: Tydeus und Ismene (VI, 14); Herakles bei Eurytos (VI, 33); Achills Todtenklage (Ann. 1864, t. O-P); Hektors Auszug (Ann. 1855, t. 20). Einige Bemerkungen über dieselben werden weiter unten bei Gelegenheit der chalkidischen Vasen folgen. Doch ist eine nochmalige Prüfung aller Einzelnheiten an den (meist in Paris befindlichen) Originalen nöthig, um über jede einzelne dieser und anderer noch nicht publicirten Vasen derselben Kategorie bestimmter zu urtheilen. Eben so wage ich über die beiden in den Mon. II, 38 a u. b publicirten Gefässe noch keine sichere Entscheidung. Während bei a vielleicht die Möglichkeit hohen Alters zuzugeben ist, deuten auf b die Thierfiguren auf Nachahmung und ausserdem sind in den Inschriften das für den Styl der Malereien zu junge I für ι und das zu alte ⧗ für ε verdächtig. Auch für die Beurtheilung von C. I. gr. 7373 (aus Capua) reichen die Abbildungen nicht aus. Ausser dem Styl der Figuren im Allgemeinen wird bei einer Prüfung aller dieser Vasen noch besonders auf den

technischen Vortrag, Pinselführung, Gravirung, so wie auf die Qualität des Thons, der Farbe und des Firnisses zu achten sein. So zeigt, wenn ich mich recht entsinne, z. B. die Vase: Catal. Campana ser. II, 40 neben altkorinthischem Alphabet die Technik der gewöhnlichen schwarzfigurigen Vasen.

Etwa gleiches Alter wie die altkorinthischen Vasen prätendirt eine andere ziemlich beschränkte Kategorie aus Caere, von der ebenfalls die Institutsschriften zwei Proben darbieten: Theseus mit dem Minotauros: VI, 15 und eine Gigantomachie: VI und VII, 78. Der decorative Theil der ersten erinnert durchaus an die (pseudo-)korinthischen Gefässe, eben so die Art, wie die Inschriften in grossen Buchstaben aufgemalt sind, wenn auch das Alphabet wohl das attische und die Malerei eben so etwa altattischen Styl repräsentiren soll. Allein Thon und Firniss deuten auf spätere Zeit; die Zeichnung ist bei absichtlicher Schwere der Formen doch flau und weichlich, und die Paläographie und Orthographie des zweiten Bildes zeigt dabei eine solche Confusion, dass man über dieselbe unmöglich mit der Bemerkung Jahn's (Ann. 1863, p. 248) hinwegschlüpfen kann: Vi abbiamo dunqne una novella prova del fatto, per niente da far maraviglia, cioè che vasaj e pittori anche in Atene peccavano nell' ortografia, per il qual difetto non poteano mancar nemmeno de' capricci pecnliari. Wenn je, so liegt hier die Erklärung der Confusion durch spätere Nachahmung auf platter Hand und zwar eine Nachahmung, für die ich gerade in diesem Falle am wenigsten einen athenischen Künstler verantwortlich machen möchte. Lässt sich auch der positive Beweis noch nicht erbringen, so führen doch manche Anzeichen darauf hin, dass die gesammte Masse dieser pseudokorinthischen und -athenischen Vasen nicht aus griechischen, sondern aus italischen Fabriken, wahrscheinlich aus Caere selbst stammt, auf welchen Ort sie bisher fast ausnahmlos beschränkt erscheint.

14. Unter den Vasen von analogem alterthümlichem Charakter hat Kirchhoff (Studien über d. gr. Alphabet S. 110) eine kleine Gruppe wegen ihrer Inschriften als chalkidisch ausgeschieden, deren genauere Betrachtung gerade wegen ihrer Uebersichtlichkeit auch für die eben behandelten Gruppen sich sehr lehrreich erweisen wird. Ich zähle sie in etwas anderer Ordnung als Kirchhoff auf:

1) Amphora: Tod des Achilles: Mon. dell' Inst. I, 51.

2) Amphora: Herakles und Geryon: Luynes Vases 8; Gerhard A. V. II, 105.

3) Amphora: Rüstung und Abschied (des Paris?): Gerhard A. V. III, 190—191.

4) Hydria: Peleus und Atalante: München n. 125; Gerhard A. V. III, 237.

5) Amphora: Herakles und Kyknos: München n. 1108.

6) Amphora: Silene und Bacchantinnen: Roulez Vases de Leyde 5.

7) dto.: a. a. O. S. 18.

8) Skyphos: Adrastos und Tydeus: Ann. d. Inst. 1839, t. P; Arch. Zeit. 1866, T. 206. Aus Nola, während 1—7 aus Vulci stammen.

Auch bei flüchtiger Betrachtung sondern sich die beiden ersten Nummern von den andern durch den Ausdruck hoher Alterthümlichkeit ab, dem auch der klare und reine Charakter der Schrift durchaus entspricht. Wir haben hier eine Entwickelung, die sich eng an die der kleinen altkorinthischen Gefässe anschliesst. Auch hier ist der todte Achilles, wie der Gefallene auf der Dodwellvase misslungen wegen des Aussergewöhnlichen der Stellung. Aber dennoch empfinden wir, namentlich in der Stellung der Beine, deutlich das ernste Bestreben und Ringen, um der Schwierigkeiten Herr zu werden. Das Umknicken des Glaukos mag mangelhaft und incorrect gezeichnet sein, aber das Motiv ist im Gedanken originell und vortrefflich. Paris, der Bogenschütz, ist auch hier in seiner flüchtigen Bewegung besonders gelungen. Die Lanzenkämpfer sind voll Energie; ausgezeichnet durch naive Naturbeobachtung die Gruppe des Diomedes und Sthenelos. Entsprechendes Verdienst verräth in dem zweiten Bilde der bogenschiessende Herakles, und auch an dem todten Eurytion erfreut uns die gerade in einer gewissen Befangenheit des Ausdrucks deutliche Intention des Künstlers. Unter den Beinen der Heerde herrscht allerdings etwas Confusion: aber auch hier hat der Begriff der Heerde wie der Charakter des Thieres seinen klaren Ausdruck gefunden. Die Vorzüge des Viergespannes in der Ursprünglichkeit seiner Auffassung werden jedem leicht deutlich werden, der in derselben Publication: Luynes T. 14 bei einem scheinbar ganz übereinstimmenden Viergespanne sein Augenmerk auf die affectirte Zierlichkeit namentlich in

den Köpfen und Beinen richtet. Echt alterthümlich und wegen der Vergleichung mit den äginetischen Giebelgruppen besonders instructiv ist in beiden Bildern die Athene, deren leibliche Gegenwart sich die Künstler nicht anders als in der Gestalt der ihnen bekannten statuarischen Bilder vorzustellen vermochten. In der Ausführung, besonders an den Händen und Füssen und in den gravirten Linien zeigt sich bei einzelnem Ungeschick eine verständige und mit einer gewissen Sparsamkeit auf das Wesentliche bedachte Sorgfalt. So wird jeder, dem überhaupt der Sinn für diese kindliche Stufe der Kunst nicht fehlt, beide Bilder mit ungetheilter Genugthuung betrachten können.

Prüfen wir jetzt die folgenden Nummern. N. 3 prätendirt offenbar einem in der Entwickelung bereits vorgeschritteneren Styl anzugehören. Allein schon die Schrift ist nicht verfeinert, sondern verweichlicht; es fehlt in den mehr rundlichen, vielfach unsicheren Formen der feste Zug einer bestimmten Handschrift. Die Rosse des Glaukos sind unangenehm hölzern. Mögen immerhin in n. 1 die Taillen zu dünn gerathen sein, so hindert dies nicht, dass die Figuren trotzdem im Ganzen einen gesunden und lebendigen Organismus zeigen. In n. 3 dagegen ist in den Figuren des Demodokos und des andern sich rüstenden Kriegers mit den Abweichungen von den richtigen Proportionen auch alles innere Leben verschwunden, und in 1 und 2 zeigen selbst die Xoana mehr Verständniss des menschlichen Körpers, als die bekleideten Figuren in 3. Es wird nicht nöthig sein, auf weitere Einzelnheiten (z. B. das hölzerne Obergewand des Polyros) genauer einzugehen. Dass wir hier nicht eine weitere Ausbildung des Styls von 1 und 2 vor uns haben, liegt auf der Hand: es kann sich hier nur um eine bewusste Nachahmung alten Styles handeln, von dem man aber nur den äusserlichsten Schematismus zu erfassen und hie und da in falscher Weise schärfer zu prononciren verstand, während das innere Leben, welches alle echt archaischen Werke erwärmt, völlig verschwunden ist.

Ungefähr dasselbe gilt hinsichtlich der Schrift wie der Malereien von n. 4, wo ich wegen der bekleideten Figuren schon im Voraus zur Vergleichung auf die Françoisvase hinweisen will. Ausserdem mag hier, wo mir eigene Anschauung zu Gebote steht, noch bemerkt werden, dass

die Vase in Form und Fabrication durchaus nichts Alterthümliches verräth, sondern vielmehr den Eindruck der Eleganz macht.

N. 5 unterscheidet sich in nichts von der Masse gewöhnlicher schwarzfiguriger Vasen und fällt also unter die Gesichtspunkte, welche wir für dieselben später geltend zu machen haben. — N. 6 (und 7) wird schon von Roulez als nachgeahmt archaisch bezeichnet, und zwar ist es eine an Karikatur streifende Nachahmung von plumper Flüchtigkeit in Malerei und Schrift. — Einen andern Charakter trägt n. 8. Hier müssen vor allem die Disharmonien im Style auffallen. Wo finden sich in hocharchaischen Werken Gewandmassen, wie an den beiden mittleren Figuren? Wie vertragen sich dieselben mit den steifen Gewandungen der sitzenden, mit der des liegenden Adrastus? Wie vertragen sich die Proportionen im Körper des letzteren mit denen aller übrigen Figuren? wie ferner die Plumpheit des Ganzen mit gewissen anderen fast individuellen Zügen in der Bewegung, der Haltung der Köpfe, deren Charakter überhaupt von den gewöhnlichen Typen der alten Vasenmalerei stark abweicht? Selbst die Gruppirung der Figuren links ist der alten Zeit durchaus fremd. Alles dies liesse sich allenfalls in einem spät archaischen Werke der etruscischen Kunst entschuldigen: in einem griechischen kann es nie als Zeichen wirklicher Alterthümlichkeit, sondern nur als missverstandene Affectation aufgefasst werden.

Hierher gehören wohl auch zwei Vasenbilder bei Gerhard A. V. IV, 322 u. 323. Auf dem ersten finden wir neben *ἑλενε* mit Aspiration *εκτοϱ* ohne dieselbe, und ebenso auf der zweiten *εϱακλες*, was gewiss nicht ein blosses Versehen, sondern Mangel im Verständniss der alten Schreibweise ist. Vom Styl gilt ungefähr dasselbe, was über n. 3 bemerkt ist. Auf der Rückseite des ersten Bildes ist übrigens der Künstler aus seiner Rolle gefallen. Denn wie hätte er ein Pferd von der Lebendigkeit des zweiten malen können, wenn er sich wirklich auf einer Stufe der künstlerischen Bildung befunden hätte, wie sie uns anscheinend besonders in den weiblichen Gestalten der Vorderseite entgegentritt?

15. So hat uns die chalkidische Gruppe gerade wegen ihres beschränkten Umfanges den Einblick in das Verhältniss von originalen

und nachgeahmten Arbeiten wesentlich erleichtert; und wenn die kleinen altkorinthischen Malereien eben wegen ihrer Kleinheit den Vergleich mit den grösseren caeretanisch-korinthischen erschwerten, so werden wir jetzt für diese Frage die beiden altchalkidischen Gefässe zur Ergänzung herbeiziehen dürfen. Stellen wir ihnen daher einmal dasjenige caeretaner Bild gegenüber, welches wohl durchgängig bisher als das bedeutendste der gesammten Kategorie betrachtet worden ist, den Auszug Hektors: Ann. d. Inst. 1855, t. 20. Das Maass der Individualität eines Künstlers verräth sich häufig am leichtesten in Nebendingen. Betrachten wir nun den Thierfries dieser Vase, so werden wir gestehen müssen, dass die Behandlung eine äusserst flaue ist, dass nur das Aeusserlichste des ornamentalen Schematismus beibehalten ist, dem zu dienen diese Thiere bestimmt sind. Der Vogel tritt sogar in vollen Widerspruch mit dem gewollten Styl (vgl. auch die stylistische Inconsequenz in der Behandlung der Pferdemähnen). Eben so ist das Palmettenornament nur ein flacher und matter Abklatsch dessen, was die älteste Kunst hier erstrebte: es steht sogar hinter denen der melischen Vasen weit zurück, während die chalkidische Achillesvase (1) uns in ihrem Hahnen- und Palmettenfries den Maassstab für das bietet, was wir zu erwarten berechtigt wären. Jetzt wird aber unser Auge auch für die Beurtheilung des mythologischen Bildes geschärft sein, und wir werden uns auch hier des Eindruckes einer gewissen Mattigkeit nicht erwehren können. Indessen möchte hier vielleicht jemand eine gewisse Laxheit des archaischen Styls von derjenigen Art erkennen wollen, welche ich als das Wesen des Styls am Harpyienmonument von Xanthos glaubte bezeichnen zu müssen. Allein dort handelte es sich mehr um eine gewisse Vollsaftigkeit und Ueppigkeit, während hier der Eindruck der Mattigkeit auf dem Mangel inneren Lebens beruht, wodurch der menschliche Körper zum blossen Schema herabsinkt; man vgl. z. B. die drei mit dem Schild gerüsteten Krieger. Nach den Erfahrungen, die wir an dieser Vase gemacht haben, werden wir also auch unter den caeretaner korinthischen Vasen die Nachahmung durchaus als Regel betrachten dürfen, Originalität als Ausnahme, sofern sich überhaupt ein Original unter dem bisher vorliegenden Material finden sollte.

16. Im Auschluss an Kirchhoff (S. 115) ist hier der bekannten Arkesilaosvase (Mon. d. Inst. I, 47) zu gedenken, welche zwar nicht chalkidische, aber doch durch Alterthümlichkeit diesen verwandte Inschriften trägt. Merkwürdiger Weise hat man gerade bei diesem Bilde an Affectation und Nachahmung gedacht, freilich aus relativ sehr alter Zeit, etwa Ol. 80, der Zeit des letzten Arkesilaos. Man fand einen versteckten launigen und satyrischen Charakter in dem langen Haare des Königs, in seinem quasi chinesischen Hut und in der Gesichtsbildung mehrerer Figuren, die an Schweinsrüssel erinnern. Denken wir aber an die Caricaturen des Bupalos und Athenis über Hipponax, so dürfen wir auch an einem satyrischen Zuge in einem Vasenbilde der sechziger Olympiaden keinen Anstoss nehmen. Die ganze Scene, wenn sie richtig auf den eines Königs unwürdigen und seine Unterthanen bedrückenden Handelsschacher bezogen wird, lässt sich nicht minder gut wie auf den letzten, auch auf den zweiten Arkesilaos deuten, welcher wegen seines harten Sinnes χαλεπὸς genannt wurde (Plut. de mul. virt. unter Eryxo.). Ausserdem aber ist zu bedenken, ob nicht gerade in der abweichenden Gesichtsbildung ein alter kindlicher Versuch zur Darstellung einer fremden Menschenrace vorliegt, worauf die Vergleichung der Auffassung des Affen im Bilde selbst hinzudeuten scheint. Betrachten wir jetzt die Vase an sich, so ist zuerst auf die nicht nur reiche und schöne, sondern auch stylgerechte, äusserst sorgfältige Ornamentik hinzuweisen. Die Inschriften, obwohl in einzelnen Zügen etwas flüchtig, tragen trotzdem den Charakter einer bestimmten Handschrift. Im Bilde selbst zeigt sich zunächst in Nebendingen, wie den verschiedenen Thieren, eine kindlich frische Naturbeobachtung, die aber nicht minder in den verschiedenen Hantirungen der Menschen zu Tage tritt. Alles aber zeigt in Auffassung wie in der sorgsamen Durchführung einen durchaus einheitlichen, harmonischen Geist, der nirgends aus der nicht angenommenen, sondern ihm eigenen Rolle fällt; und endlich ist, so viel ich mich aus einmaliger flüchtiger Betrachtung des Originals erinnere, auch Technik und Firniss von besonders alterthümlichem Charakter. Ich glaube daher diese Vase unter die wirklich originalen Arbeiten sehr alter Zeit einreihen zu dürfen, unter denen sie wegen der Eigenthümlichkeit der Darstellungen einen besonders ausgezeichneten Platz einnimmt.

Eine zweite Vase, welche Kirchhoff (S. 115) wegen des Alphabets mit der eben besprochenen zusammenstellt, hat rothe Figuren und ist nach den Beschreibnngen im Style der Zeit des Verfalls gemalt, so dass schon dadurch das Alphabet sich als ein nachgeahmtes erweist.

Dagegen ist hier eine Reihe von Trinkschalen anzuführen, welche in Form, Technik, Ornamentik manche Aehnlichkeit mit der Arkesilaosvase zu haben scheinen. Ich citire, ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu machen: 1) Prometheus und Atlas: Gerhard Aus. Vas. II, 86; 2) Reiter: Micali Ant. mon. 87, 3; 3) Polyphem: Mon. d. Inst. I, 7, 1; 4) geflügelter Mann: München 1164; 5) zwei sitzende Gestalten: München 737; 6) die bei Tenea gefundene Schale, publicirt von Ross Hercule et Nessus, Athen 1835. Unter diesen scheint besonders n. 1 einen originalen Charakter zu tragen; n. 4 ist vielleicht eine gute Nachahmung. Eine bestimmte Entscheidung wird wohl erst durch eine genaue Prüfung des Technischen an den Originalen gegeben werden können, für welche die Vergleichung einer fragmentirten, nur mit Ornamenten bemalten Schale aus Caere im wiener Industriemuseum maassgebend sein möchte, deren Echtheit mir über jeden Zweifel erhaben scheint.

17. Wir gelangen jetzt zu derjenigen Entwickelung der Vasenmalerei, welche wir den bisherigen Vorstufen gegenüber im Allgemeinen als die attische bezeichnen dürfen. Doch geht auch hier dem gewöhnlichen schwarzfigurigen Styl noch eine Periode des strengeren Archaismns voraus, für welche wir in der Françoisvase (Mon. d. Inst. IV, 54—58) einen ehrwürdigen Repräsentanten besitzen. Die zahlreichen Inschriften zeigen in ihren Schriftzügen eine grosse Regelmässigkeit und eine an die strengere Consequenz der Steinschriften erinnernde Sanberkeit, nnd in der Orthographie, von einigen „Bequemlichkeiten der Aussprache“ (Jahn) abgesehen, eine vollständige Correctheit. In den Ornamenten und den sich ihnen anschliessenden Sphinxen und Greifen begegnen wir einem streng durchgebildeten, festen System, das in seiner knappen und scharfen Formbezeichnung an den Bronzestyl erinnert, und in ähnlicher Weise zeigt sich in den Figuren ein innerhalb bestimmter Grenzen sehr durchgebildeter und gefestigter Styl, dessen Tendenz in ähnlicher Richtung wie etwa am Westgiebel der Aegineten, auf eine Einschränkung der überschüssigen Fülle und Ueppigkeit in den Formen

und im Ausdruck der Bewegung gerichtet ist und an die Grenze einer fast magern Knappheit streift. Wir erkennen innerhalb der Grenzen des Typischen doch das Streben nach Individualisirung, zunächst zwar nur in der Scheidung zwischen Jüngling, Mann, Greis, in der Charakteristik der Kentauren, Silene, in den Rossen namentlich beim Wettrennen. Noch fehlen allerdings die Fortschritte, wie sie einem Kimon von Kleonae beigelegt werden, das varie formare vultus, respicientes, suspicientes vel despicientes, auch in den Gewandungen der Ausdruck von rugae und sinus. Aber alles erweist sich als aus einem Gusse hervorgegangen und überall entspricht die Form dem Wollen des Künstlers und dem geistigen Inhalt, den er auszudrücken bestrebt ist. So gewinnen wir also durch die Françoisvase einen bestimmten Maassstab für das, was die Vasenmalerei auf einer gewissen Stufe ihrer Entwickelung zu leisten vermochte.

Verwandter Art ist eine Amphora mit der Geburt der Minerva: Mon. d. Inst. III, 44—45. Die Zeichnung ist etwas loser, zum Theil wohl nur wegen des grösseren Formates der Figuren. Mag sie aber auch ausserdem etwas jünger sein, so zeigt sich doch nirgends ein Fortschritt in Einführung eines neuen Princips. — Ausserdem gehören hierher einige athenische Fragmente bei Benndorf Griech. und sicil. Vasenbilder 4, 1; 11, 5—6; 12, 6, unter denen namentlich das erste wegen eines Fortschrittes in der Gewandung beachtenswerth ist.

Diesen wenigen Beispielen echter Alterthümlichkeit tritt eine ziemlich umfangreiche Kategorie gegenüber, deren Eigenthümlichkeit schon früh z. B. von Gerhard (Ann. d. Inst. 1831, p. 15) bemerkt wurde, wenn auch die Bezeichnung derselben als tyrrhenisch-ägyptisch längst antiquirt ist. Es handelt sich um eine Reihe von Gefässen mässigen Umfanges, namentlich Amphoren, die sich schon äusserlich dadurch charakterisiren, dass ihr ganzer Körper ähnlich wie die Françoisvase mit mehreren Bildstreifen, meist von Thieren und dazu einer Figurenreihe geschmückt ist (z. B. München n. 123; 124; 126; 127; 150; 151; 155; 156; Gerhard A. V. II, 95; 127; III, 170; 175; 223). Schon Gerhard hielt den Styl nicht für einen originalen und dachte an i t a l i s c h e Nachahmungen, welche letztere Frage hier zunächst unerörtert bleiben mag. In der Hauptsache aber leitete ihn ein richtiges Gefühl. Schon in der

Technik der Töpferei verrathen sich wesentliche Mängel. Der Thon ist von geringerer Qualität als gewöhnlich, der Firniss stumpfer, die Farbe häufig durch die Mängel des Brennens von ungleichem Ton, die Formen, die Henkel ohne Eleganz. Die Inschriften zeigen das ältere attische Alphabet, zuweilen Worte von richtiger Schreibung, aber doch so, dass sich z. B. auf n. 124 in München neben sechs richtigen Worten ΔΕΙΘVΝΟϟ für *δειφοβος* findet, was sich nicht als gewöhnlicher Schreibfehler erklären lässt. Anderwärts gibt die Zusammenstellung der Buchstaben gar keinen Sinn, und in noch andern Fällen lässt sich der Sinn nur errathen, z. B. Ann. d. Inst. 1866, t. R soll ΓΕΡFVϟ *περσευς* sein, +ΕΜΕϟΟ *έρμες* (wenn auch die Figur desselben im Bilde selbst weggeblieben ist), ΘΕΙ+ϟ *σφιγχς*, während sich in einigen andern Buchstaben etwa *εποιεσε* vermuthen lässt, andere deutlich geschriebene Worte, wie *πορομος, οετος, ποτες, τεμερον* gar keine Erklärung zulassen. Offenbar hat hier ein des Griechischen oder wenigstens des Lesens unkundiger Maler die Inschriften eines ihm vorliegenden Musters ohne Verständniss ganz äusserlich nachgemalt. Für den Styl der Figuren ist eine Zusammenstellung lehrreich, wie sie Overbeck für einen andern Zweck auf T. 15 seiner Heroengallerie bietet. Dort finden wir unter n. 1 das Troilosbild der Françoisvase, unter n. 2, 9 u. 12 drei andere Troilosdarstellungen, welche der hier in Betracht kommenden Kategorie angehören. Namentlich n. 12 (München 124) zeigt höchst augenfällig, besonders in den bewegten Gestalten der Kämpfer, wie hier alle ursprüngliche künstlerische Empfindung fehlt und wie offenbar ein ungeschickter Copist nur den äusserlichsten Schematismus einer gegebenen Vorlage in rohester Weise reproducirte. Fast an Caricatur streift das Parisurtheil bei Gerhard A. V. III, 170 (München 123).

Troilos und Parisurtheil erinnern mich an eine Trinkschale des Xenokles von verwandter Art, obwohl sie nicht streng hierher gehört: R. Rochette Mon. inéd. 49. Wenn hier die scheinbare Feinheit des Troilosbildes unser Urtheil einen Augenblick schwankend machen könnte, so wird uns das Parisurtheil der Innenseite sofort über die bewusste Affectation genügend aufklären. Und zum Ueberfluss liesse sich ausserdem eine andere Schale des Xenokles citiren (Panofka Mus. Blacas 19), welche uns noch eine dritte „Manier“ desselben Künstlers kennen lehrt.

Nur kurz berühren will ich eine andere Kategorie, von der sich Proben bei Micali Ant. mon. 75—78, in München n. 72; 74; 75; 77; 79; 81; 82; 84 finden. Jahn sagt von ihnen in seinem kleinen Katalog: „sie gehören einer eigenthümlichen Stylgattung an, welche sich durch Feinheit und Sorgfalt der Ausführung auszeichnet, aber durch magere spitze Umrisse, ungelenke eckige Bewegungen, steife Drapirung und ängstliche Symmetrie der Composition den Schein des Alterthümlichen erstrebt. Auch ist nur selten der dargestellte Gegenstand mit Sicherheit zu erkennen."

18. So haben wir also bereits jetzt die Krankheit der Affectation als eine sehr weitgreifende erkannt, indem wir zugeben müssen, dass die Nachahmungen der Zahl nach weit die echten Originale überwiegen. Bis jetzt handelte es sich indessen um einzelne mehr oder minder grosse Gruppen, welche sich etwa als blosse Vorstufen der weiteren Entwickelung betrachten liessen, während die Hauptbestandtheile unserer Museen durch die gewöhnlichen schwarzfigurigeu und die strengeren rothfigurigen Gefässe aus etruscischen Funden gebildet werden. Bleibt nun hier das Verhältniss zwischen Originalen und Copien dasselbe wie bisher? Gewiss ist es wenig wahrscheinlich, dass nun plötzlich ein Wechsel eintreten sollte, und bei längerer und wiederholter Betrachtung fand ich auch eine hinlängliche Zahl von Symptomen, die mich in meiner Auffassung bestärkten. Doch würde es mir noch vor zehn Jahren weit schwerer als jetzt geworden seiu, den Beweis für dieselbe zu führen, da erst seit dieser Zeit namentlich für die schwarzfigurigen Vasen eine kleine Reihe echt attischer Ueberreste entdeckt oder der Wissenschaft zugänglich geworden ist, von der wir als Grundlage bei unserer Betrachtung ausgehen können. Freilich ist auch jetzt noch das für eine Vergleichung gebotene Material äusserst gering, und wenn wir zunächst für die schwarzen Figuren einen streng in sich abgeschlossenen und einen nach etwas freierer Entwickelung hinneigenden Archaismus zu scheiden haben, so sind wir für den ersteren eigentlich auf geringe Fragmente eines Pinakion und einer Vase beschränkt, deren Publication allerdings dem ersten Hefte der schon oben citirten Benndorf'schen Vasenbilder einen besonderen Werth verleiht:

1) Achilles und seine Rosse: T. 13 und

2) Herakles und Iolaos auf dem Viergespann: T. 3.

Etwas zahlreicher sind die Belege für die zweite Entwickelungsstufe, wenn auch freilich wieder in anderer Weise beschränkt, insofern es sich fast nur um Wiederholungen einer und derselben Darstellung handelt. Es sind:

3) Attische Grabamphoren ohne Boden in Berlin: Todtenklage (Prothesis): Mon. d. Inst. III, 60.

4) Eine ähnliche in Athen: Mon. d. Inst. VIII, 4 und 5. 1.

5) Pinakion mit ähnlicher Darstellung und Inschriften: Benndorf T. 1.

Ausserdem einige Fragmente bei Benndorf T. 2; 5, n. 4, 6 u. 8. — Anderes, was vielleicht hierher gehört, namentlich Lekythoi, mag da und dort zerstreut sein, ohne dass es überhaupt oder in genügender Weise publicirt wäre. Beispielsweise nenne ich eine sicilische Lekythos in München n. 772. Doch dürfen wir uns mit den angeführten Proben begnügen, welche uns eine zwar schmale, aber um so festere Grundlage für unsere Untersuchung darbieten.

Der Achilles mit seinen Rossen auf n. 1 wird uns beim ersten Anblick einen Eindruck machen etwa wie der Krieger auf der Stele des Aristokles. Wir bemerken Mängel im Verhältniss der Schenkel zum Oberkörper, in der Zeichnung der Hände, wir erkennen die Unvollkommenheit in der Bildung des Auges. Und doch wird das Ganze auf jeden, der archaische Kunst zu würdigen versteht, eine seltene Anziehung ausüben. Wir empfinden, wie der Künstler bei liebevollem Eingehen auf das Einzelne sich einer sauberen Durchführung befleissigt hat, so in den wenigen Gewandornamenten des gesonderten Fragmentes, im Halsschmucke des einen Pferdes, in den Gravirungen der Mähnen, die zwar mit einer gewissen Gleichförmigkeit, aber mit freier Hand ausgeführt sind und wenigstens am Stirnschopf die verschiedene Gliederung anzudeuten streben. Gleiche Sorgfalt zeigt sich in der Gliederung des Haares des Achilles, die aber hier ausserdem durch einen höheren Gesichtspunkt bedingt erscheint. Im Gegensatz zu dem schlicht in die Stirn fallenden Haar am Kopfe des ihm gegenüberstehenden Dieners oder Knechtes soll nemlich hier offenbar grössere Vornehmheit angedeutet werden, und wir werden uns kaum täuschen, wenn wir in dem steileren Profil der Stirn und der Nase, in der höheren Stellung des

Auges, in den feineren Zügen des Mundes die Absicht erkennen, dem Diener gegenüber den geistigen Ausdruck auf eine Stufe höheren Adels zu erheben, natürlich nur innerhalb der eng gezogenen Schranken dieses Styls. Wir freuen uns sodann an der schönen Haltung und Bewegung der Rosse; und wenn auch in der Haltung des Oberkörpers und der Stellung der Beine des Achilles archaische Befangenheit nicht zu verkennen ist, so findet doch die Handlung in der Bewegung der Arme beider Figuren ihren bestimmten Ausdruck. Vor allem aber ist hier auf die Finger zu achten, in denen bei allem Ungeschick in der Ausführung des Einzelnen uns doch das Empfinden des Künstlers in seltener Ursprünglichkeit vor Augen tritt. Gerade darauf aber, dass jeder einzelne Zug von innerem Leben erfüllt ist, mag auch die Hand des Künstlers noch so sehr mit der formellen Darstellung desselben kämpfen, beruht der Reiz dieses, wie überhaupt jedes echt archaischen Werkes.[1]) — Verwandter Art ist Nr. 2. Auch hier tritt uns in den beiden Köpfen des Herakles und des Iolaos das Streben nach scharfer Unterscheidung der Typen, ja fast nach bestimmter Individualisirung entgegen, und mancher Zug, namentlich im Kopfe des Herakles ist sogar von der späteren Idealbildung noch festgehalten worden. Die leichtwelligen Falten am Gewande der Athene erinnern uns an das wollene Untergewand im Relief der sog. wagenbesteigenden Frau und andern verwandten Sculpturen. Endlich möchte ich auch hier noch auf eine scheinbar unbedeutende Nebensache hinweisen: das um den Hals des Iolaos geknüpfte Gewandstück. In der Art seiner Anordnung und Zeichnung tritt es uns entgegen als ein erster schüchterner Versuch, sich von der traditionellen Typik der Gewandbehandlung frei zu machen und legt in ähnlicher Weise von einer mehr individuellen Beobachtung

---

1) Die Inschriften dieses Fragmentes regen übrigens eine weitere Frage an, für deren Lösung freilich die Zeit noch nicht gekommen scheint. Nearchos, welcher dasselbe malte, wird auf einer figurenlosen Schale als Vater des Ergoteles, auf zahlreichen andern als Vater des Tleson genannt. Die unbedeutenden Malereien des letzteren können sich mit denen des Nearchos in keiner Weise vergleichen. Eben so wenig lassen sich die Arbeiten des Eucheros, Sohnes des Ergotimos, und die einer Trinkschale mit dem Namen des Ergotimos selbst (Gerhard A. V. IV, 238) auf gleiche Linie mit der Françoisvase stellen, welche bekanntlich denselben Künstlernamen enthält. Es liegt daher die Vermuthung nahe, dass zuweilen auch die Namen älterer Künstler auf spätere Nachahmungen übertragen worden sind.

der Natnr Zeugniss ab, wie z. B. die Gewandpartien an der rechten Schnlter des Herakles unter den äginetischen Giebelstatuen.

19. Einen etwas verschiedenen Maassstab der Beurtheilung werden wir an die Darstellungen der Prothesis auf den Vasen 3 u. 4 und dem Pinakion 5 anlegen müssen. Sie gehören nicht nur einer, wenn auch nur um wenig vorgeschritteneren Stylentwickelung an, sondern der durch den Todtencultus bedingte Massenbedarf gerade dieser Scene musste hier früher als bei anderen Darstellungen zu einer etwas lockeren, fabrikmässigen Behandlung Anlass geben, welche der Entwickelung feinerer individueller Züge nicht förderlich sein konnte. Wir müssen also gewisse Flüchtigkeiten der Behandlung diesen Umständen zu Gute halten. Aber schon die Form dieser Vasen zieht uns in eigenthümlicher Weise an. Wir mögen und dürfen nicht sagen, dass ihnen die Harmonie mangelt; wir empfinden vielmehr, dass es sich um ein Zuviel in gewisser Richtung handelt; aber dieses Zuviel ist nicht eine Uebertreibung, wie wir sie so häufig da finden, wo eine in sich abgeschlossene Entwickelung noch durch neue Reize überboten werden soll, sondern es ist ein Zeichen frischen jugendlichsten Wachsthums, welches sich zeitweilig mit einer gewissen Einseitigkeit nach einer Richtung entwickelt, die erst in einem weiteren Stadium des Fortschrittes ihre harmonische Ausgleichung erhält. Besonders lehrreich ist in dieser Beziehung das Verhältniss von n. 3 zu 4, welches uns dieses jugendliche Emporschiessen in handgreiflichster Weise vor Augen führt. Durch die gegen früher sehr vereinfachte Ornamentik ist das Ganze richtig tektonisch gegliedert, nnd die Figurencompositionen fügen sich nicht nur in den gegebenen Raum passend ein, sondern sie sind mit dem Gefässe so zu sagen zusammengewachsen, so dass namentlich die Gestalten am Halse mit diesem zu übermässiger Länge gestreckt erscheinen. — Im Einzelnen lassen sich verschiedene Grade der Entwickelung verfolgen. Während z. B. in n. 3 die knappen und glatten Untergewänder von den gefalteten Ueberwürfen in der Behandlung bestimmt geschieden sind, ist die Faltengebung auf dem Pinakion n. 5 so weit vorgeschritten, dass sie an vielen Stellen schon zu den Formen des Körpers in eine bestimmte Beziehung gesetzt ist. Proportionen und Bewegungen werden correcter; und so wenig von einem entwickelten psychologischen Ausdrucke die Rede sein kann, so

ist doch das Streben nach einem solchen in manchen Köpfen nicht zu verkennen (in welcher Beziehung z. B. auch das Fragment bei Benndorf 2, 2 Beachtung verdient); jedenfalls müssen wir anerkennen, dass in den Gesichtern eine grosse Mannigfaltigkeit herrscht, indem nicht einmal zwei unter ihnen genau denselben Typus zeigen. Wo sich aber Gelegenheit zu bestimmterer Charakteristik bot, wie in n. 4, da ist sie nicht unbenutzt gelassen worden. Was in n. 1 nur erst angedeutet war, der Unterschied im Typus zwischen Knecht und Herrn, das ist hier in der Gruppe der Todtengräber bereits klar entwickelt: der Ausdruck der niedrigeren Geistesart ist in den Physiognomien dieser dem Sklavenstande angehörigen Gestalten in bestimmtem Gegensatze zu den übrigen Figuren ausgeprägt. Ueberhaupt verdient diese Gruppe besondere Beachtung: indem der Künstler aus dem Kreise der routinirten Auffassung klagender Gestalten heraustrat und zu erneuter Beobachtung der Natur veranlasst war, gelang ihm hier der frische Ausdruck der Realität in solcher Weise, dass wir dadurch erst inne werden, wie nahe wir uns bereits einer Entwickelung zu voller künstlerischer Freiheit befinden. — So haben wir also auch bei der Betrachtung dieser Reihe von Malereien nirgends die geringste innerliche Disharmonie entdecken können.

20. Wollen wir jetzt das Verhältniss dieser originalen Arbeiten zu der Masse der in Italien gefundenen scheinbar gleichartigen Vasen genauer feststellen, so werden wir hier eine Betrachtung allgemeinerer Art einschieben müssen, welche nicht nur für die Vasen mit schwarzen, sondern auch für die mit rothen Figuren, namentlich für die des strengeren Styls Geltung hat. Es handelt sich um eine technische Eigenthümlichkeit der genannten Kategorien, auf welche mich der künstlerisch hochbegabte und feingebildete D. Michelangelo Gaetani, duca di Sermoneta, in Rom aufmerksam machte, welche aber erst im Zusammenhange dieser Untersuchung eine unerwartete Wichtigkeit erlangt. An den schwarzen Figuren sind bekanntlich die inneren Contoure in den Thon hineingravirt, an den rothen dagegen mit einer Art Reissfeder gezeichnet. Zwar wollte mir ein auch im Technischen sehr kundiger Archäolog den Gebrauch dieses letzteren Instrumentes nicht zugeben, indem er den Auftrag der glasurartigen Farbe vermittelst desselben als

unmöglich bezeichnete. Prüfen wir aber breitere Linien namentlich an solchen Stellen, wo die Farbe sparsamer geflossen ist, so finden wir, dass sie auf beiden Seiten von einem scharfen gleichmässigen Contour begrenzt sind, wie er nie durch einen Pinsel, sondern nur durch die scharfe Spitze einer wahrscheinlich metallenen Feder hervorgebracht werden kann. Alle diese gravirten und gezeichneten Contoure sind nun in den sorgfältigeren der italischen Vasen nicht aus freier Hand ausgeführt, sondern unter Beihülfe eines mechanischen Instrumentes, einer Art Curvenlineals, wie es wohl noch heutzutage bei architektonischen Zeichnungen verwendet wird. Dieser Gebrauch erstreckt sich aber nicht blos auf längere Linien, sondern selbst bei den feineren Formen des Profils, den Umgrenznngen des Auges hat die Hand des Zeichners einen solchen Stützpunkt nicht verschmäht. Durch ein solches Verfahren wird allerdings zunächst eine grosse Sauberkeit, Reinheit und Schärfe der einzelnen Linie erreicht, welche auf das äussere Auge bestechend wirkt. Auch lässt sich nicht läugnen, dass unter solcher Beihülfe selbst eine künstlerisch wenig gebildete Hand im Stande sein wird, ganze Figuren und Compositionen in allgemeiner Correctheit wiederzugeben. In dem mathematischen Element des Verfahrens liegt, möchte ich sagen, etwas Conservatives, was vor Ausartung, vor Nachlässigkeit und unsicherem Schwanken bewahrt. Andererseits aber ist durch dieses Element wiederum eine sehr bestimmte Schranke gezogen: es bewährt sich, so weit es sich darum handelt, eben jene mathematischen Grundlagen, das Schematische, Typische wiederzugeben; aber eben so bestimmt und gerade in Folge davon wird jeder Ausdruck individuellen Gefühls, individuellen Empfindens ausgeschlossen, jener Ausdruck der inneren Wärme, auf dem der höhere Reiz des Kunstwerkes vorzugsweise beruht.

21. Indem wir jetzt diese Beobachtungen für unsere Aufgabe zu verwenden suchen, wählen wir zur Vergleichung zunächst einige Werke, welche bisher als Muster des feinsten und sorgfältigsten Archaismus gegolten haben, nemlich Arbeiten des Exekias, wie den Aiax und Achilles beim Würfelspiel und die Rückkehr der Dioskuren: Mon. d. Inst. II, 22; Herakles mit dem Löwen und Akamas und Demophon: Gerhard Etr. u. camp. Vas. 12. Wir werden hier allerdings, namentlich bei der ersten Vase, angezogen durch die musterhafte Sauberkeit der

materiellen Ausführung. Wir müssen ferner die Erfindung der beiden Bilder als eine recht gelungene anerkennen: in Stellung und Haltung der beiden Würfelspieler spricht sich die gespannteste Aufmerksamkeit aus; sinnig ist der Gedanke, dass der alte Tyndareus das Pferd der Rückkehrenden streichelt, dass die Mutter den einen Sohn begrüsst, während dem andern der Hund freudig entgegenspringt. Aber in dem, was zwischen Erfindung und materieller Ausführung in der Mitte liegt, werden sich uns jetzt bei genauerer Betrachtung auch die Schwächen dieser Arbeiten offenbaren. Am empfindlichsten macht sich der Mangel an innerem Verständniss der menschlichen Figur an der Gestalt der Minerva neben dem Herakleskampf fühlbar. Dass wir es aber hier nicht etwa nur mit einer blos zufällig verunglückten Figur zu thun haben, lehren z. B. die Kämpfergruppen in einer dritten Arbeit des Exekias, der Trinkschale mit dem im Schiffe ruhenden Dionysos: München 339, an denen von Leben und Bewegung kaum mehr als der hölzernste Schematismus übrig geblieben ist. Eben derselbe rein schematische Charakter tritt uns an den Pferden, namentlich denen des Akamas und Demophon im Vergleich mit denen des Achilles in dem Benndorf'schen Fragment entgegen, und wir erkennen hier ausserdem, besonders in einer gewissen κατάτηξις der Köpfe unläugbare Spuren der Affectation. Zu weiterer Vergleichung fordert uns der mit seinen Pferden beschäftigte Achilles bei Benndorf und der Tyndareus des Exekias auf, und wenn wir uns auch, wie schon bemerkt, an dem Gedanken der Composition des letzteren erfreuen, so werden wir doch ungern die Wärme der Empfindung in der ganzen Durchbildung des Grundmotives entbehren, die uns bei der Figur des Achilles fesselt. Aehnliche Beobachtungen werden sich bis auf das Kleinste wiederholen, so z. B. wenn wir den Gewandknoten des Iolaos bei Benndorf 3 mit dem Knoten der Chlamys des Achilles bei Exekias vergleichen, so wie überhaupt die Gewandung, die Mähnen der Rosse u. a. Wir werden dadurch dahin gelangen, dass, was bei Exekias anfänglich anzog, die Sauberkeit der materiellen Ausführung, uns bei genauerer Betrachtung gleichgültig lässt, ja wegen des Mangels individuellen Gepräges sogar beinahe abstösst. Der thatsächliche Grund dieser Erscheinung liegt zum grössten Theil in eben jenem oben beschriebenen materiellen und mechanischen Verfahren bei der Aus-

führung der Zeichnung. Denn was Plinius (35, 68) von der freilich weit vorgeschritteneren Kunststufe des Parrhasios bemerkt: ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat, das dürfen wir doch bis auf einen gewissen Grad auch von der weniger entwickelten Kunst erwarten. Und in der That, betrachten wir in den Benndorf'schen Fragmenten den frei, aber mit einer gewissen Empfindung gezogenen Contour, so ahnen wir wenigstens die Rundung der Form, welche zu umgrenzen er bestimmt ist; ja selbst den noch älteren, xoana-artigen Darstellungen der Athene auf den beiden altchalkidischen Vasen mit dem Tode des Achilles und dem Kampfe gegen Geryon dürfen wir ein ähnliches Verdienst nicht absprechen. In den Malereien des Exekias dagegen tritt der mathematische Charakter der Linien in einen bestimmten Gegensatz zu der Freiheit und Vielgestaltigkeit des organischen Lebens und zeigt uns gewissermassen nur das Schattenbild, die flache Silhouette oder den mittleren Durchschnitt der Gestalt, der allerdings als Grundlage der Zeichnung benutzt werden darf, aber doch eben nur als Grundlage, während er die Beobachtung des Lebens selbst nicht zu ersetzen vermag. Sollen wir aber annehmen, dass eine jugendlich aufstrebende, von innen heraus organisch sich entwickelnde Kunst in dieser Weise arbeitet, dass eine echte altgriechische Künstlerhand so auf jeden Ausdruck eigener Empfindung zu verzichten vermag? Zu meiner Controle legte ich die Frage mehr als einmal dem unbefangenen Urtheile künstlerisch gebildeter Freunde vor, ohne sie vorher in meine Auffassung der historischen Verhältnisse einzuweihen. Die Antwort lautete stets ziemlich übereinstimmend so: die Maler der Benndorf'schen Fragmente hatten auch bei unvollkommener Auffassung der Natur doch stets ihr Auge auf die Natur selbst gerichtet und jeder einzelne Zug verräth, dass er vom Künstler so, wie ihn dieser beobachtet und aufgefasst hatte, aus der Wirklichkeit in sein Werk übertragen wurde. Dem Exekias lag etwas Fertiges etwa von der Art der Benndorf'schen Fragmente vor; nicht auf die Natur, sondern auf dieses äusserlich ihm Dargebotene richtete er sein Auge. Allein was er sah, war seinem eigenen Wesen, seinem Empfinden fremd und so blieb seine Nachahmung an dem Aeusserlichen, an dem Schematischen haften. Modificiren wir den letzten Satz dahin,

dass nicht nur dem Exekias persönlich, sondern dem Empfinden der Zeit, in welcher er lebte, das tiefere Verständniss echt archaischer Kunstweise fremd war, so glaube ich, dass damit der wirkliche Sachverhalt mit hinlänglicher Sicherheit festgestellt ist.

Exekias darf für uns als Repräsentant einer ganzen Stylgattung gelten, welcher z. B. auch Amasis angehört. Indem ich hier einige weitere Proben derselben anführen will, wie sie sich ohne vieles Suchen bei Gerhard in den Etr. u. camp. Vasenbildern finden: 2—3; 11; 20—21; 22—23, bietet sich mir die zufällige Beobachtung dar, dass dieser Styl zwar keineswegs ausschliesslich, aber doch besonders häufig auf Amphoren vorkömmt, welche in dem den ganzen Körper bedeckenden schwarzen Grunde ein viereckiges Feld für das Bild aussparen, während umgekehrt für diejenigen Amphoren, welche den gelben Grund nur durch ein System von Ornamenten gliedern, eine freiere Stylgattung, etwa in der Art der Prothesis-Vasen vorwiegend in Anwendung kommt: eine Beobachtung, welche vielleicht bei späteren Untersuchungen über Fabrikation und Geschichte der Vasen weiter verfolgt zu werden verdient.

22. Ueber diese etwas freiere Stylgattung werden wenige Bemerkungen genügen. Hinsichtlich des Mangels an individueller Durchbildung der Zeichnung und des damit verbundenen Mangels an innerem Leben gilt im Ganzen dasselbe, was wir an der strengeren Stylgattung beobachteten; nur in der Vortragsweise macht sich ein bestimmter Unterschied, ja wir dürfen sagen, ein Gegensatz bemerkbar. Während nemlich die Nachahmung das Wesen des strengeren Styls zu erfassen vermeint, indem sie das Eckige, Scharfkantige desselben betont und verschärft, führt umgekehrt die freiere Tendenz des etwas vorgeschritteneren Styls dazu, dieselbe in der Nachahmung noch zu überbieten. So finden wir hier wohl noch das Gebundene in Stellung und Haltung; in der Ausführung des Einzelnen dagegen verschwindet das Eckige und Scharfe und weicht einem System langgezogener, vielfach geschwungener Bogenlinien, welches bei originalen Arbeiten wegen seines weichlichen und flauen Charakters mit der Herbigkeit der ursprünglichen Anlage durchaus nicht in Einklang zu bringen wäre. Belege dafür liefert jedes Vasenwerk, z. B. Gerhard a. a. O. 14—17; 28.

23. Unter den Vasen mit rothen Figuren zeigen uns die Fragmente einer Prothesis: Mon. d. Inst. VIII, 5, 2 die direkte Weiterentwickelung der in den älteren Prothesis-Darstellungen vorliegenden Kunststufe. Ausserdem aber erinnert uns das in den auch hier unvollkommen gezeichneten Händen sich aussprechende Gefühl an das analoge Verdienst in dem Achillesfragment, wenn auch dasselbe sich allerdings theils wegen des Gegenstandes, theils wegen anderer Fortschritte in der Kunst zum Ausdrucke lebhaften Affektes steigert. Mit feinem Empfinden sind für die verschiedenen Abstufungen der Trauer und des Schmerzes die Bewegungen der Arme verwendet, wobei uns das künstlerische Verbergen tiefster Betrübniss in dem Fragment 2 d an die berühmte Verhüllung des Agamemnon im Iphigenienopfer des Timanthes erinnern darf. Nicht weniger hat der Künstler von einer zunächst technisch entwickelteren, aber eben so sehr aus der inneren geistigen Stimmung hervorgegangenen Behandlung des Haares grossen Vortheil zu ziehen gewusst; und wenn auch in den Zügen des Gesichtes das psychologische Element formell noch wenig durchgebildet ist, so überrascht uns doch bei der Einfachheit der angewendeten Mittel der höchst bedeutende Fortschritt im geistigen Ausdrucke des Auges. Auf die Gewandung ist in der Ausführung keine besondere Sorgfalt verwendet und der fragmentirte Zustand gestattet uns gerade bei den bewegteren Gestalten kein Urtheil über die Anordnung. Jedenfalls aber erkennen wir ein fortgeschritteneres Verständniss der Natur der verschiedenen Stoffe und der dadurch bedingten Behandlung der Falten. Ueberall aber begegnen wir einer freien, der eigenen Empfindung folgenden Hand, nirgends der Spur eines äusserlichen mechanischen Verfahrens.

24. Wir werden uns das geistige Wesen dieser Fragmente für sich und in ihrem Verhältniss zu den echten Proben der vorigen Periode recht lebendig vor Augen halten müssen, wenn wir über eine in Italien häufige Kategorie rothfiguriger Vasen urtheilen wollen, für welche ich vorläufig aus griechischen Funden keine passende Parallele zu finden weiss. Ich meine diejenigen Malereien, welche durch die künstlich in regelmässige Falten gelegten Gewandungen uns an den Styl archaischer Sculpturen, wie die äginetische Pallas oder die athenische sog. wagenbesteigende Frau erinnern. Unter andern Beispielen, wie Gerhard Etr.

u. camp. Vas. 6—7; 24 will ich noch besonders die beiden Boreasvasen in Berlin: a. a. O. 26—29 und in München: Mon. inéd. zu den Nouv. Ann. de l'Inst. 22—23 anführen, weil sie mehrfach zur Veranschaulichung polygnotischen Styls herangezogen worden sind. Und so weit es sich dabei um das Allgemeine, das Grossartige der Gesammtanlage, die *σχή-ματα* der Gestalten handelt, möchte dagegen auch wenig einzuwenden sein. Allein auch hier ist zu unterscheiden zwischen der ursprünglichen Erfindung und der uns vorliegenden Ausführung. Seien wir unbefangen, so werden wir sofort eine erste Qualität polygnotischer Kunst, *ἱματίων λεπτότητας*, in diesen Malereien nicht wiederzufinden vermögen. In langen, gleichförmigen, mechanisch gezogenen Linien überdecken und umhüllen die zahllosen Falten der Gewandung den Körper, der zwar das allgemeine Gerüst dieser bauschigen, schweren Massen bildet, aber in der besondern Entwickelung, der Rundung seiner Formen fast nirgends zur Anschauung kommt, vielmehr in dem äusserlichen Schematismus der Gewandung völlig zu Grunde geht. In den nackten Theilen, besonders den Armen und Händen, treten zwar die allgemeinen Motive von Bewegung und Handlung deutlich hervor; aber Empfindung und Durchbildung fehlen auch hier. Der Versuch, das Haar zur Charakteristik zu verwenden, ist zwar bei dem rauhen Boreas gemacht worden; aber auch da ist er bei einem derben Schematismus stehen geblieben. Zur Entwickelung des verschiedenartigsten geistigen Ausdruckes war gewiss durch die Natur des dargestellten Gegenstandes der vielfältigste Anlass gegeben. Aber wenn wir bei Polygnot *ὀφρύων τὸ ἐπιπρεπὲς* der Kassandra hervorgehoben finden, wenn es von seiner Polyxena heisst:

Λίσσεται ἁ τλάμων ψυχᾶς ὕπερ· ἐν βλεφάροις δὲ
Παρθενικᾶς ὁ Φρυγῶν κεῖται ὅλος πόλεμος,

wo finden wir da nur einen Anklang an diese Tiefe der Auffassung in dem gleichgültig ruhigen Gesicht der Oreithyia, wie ihrer Genossinnen? Wir blicken bei Erwähnung jener Lobsprüche unwillkürlich wieder auf die Fragmente der Prothesis, die uns bei allen ihren formellen Unvollkommenheiten doch eine Ahnung von dem Verdienste des Polygnot gewähren, um sodann um so deutlicher zu erkennen, dass in den Boreasvasen den Gesichtern zwar ein grossartiger, der Zeit des Polygnot würdiger Typus zu Grunde liegt, dass derselbe aber eine den verschie-

denen Charakteren der einzelnen Figuren entsprechende Entwickelung nicht gefunden hat. Fragen wir jetzt nach dem Grunde aller dieser Erscheinungen, so können wir nur wiederum auf die oben beschriebene mechanische Technik hinweisen, welche der Freiheit nicht nur der Hand, sondern auch des Empfindens Fesseln anlegt und in ihrer Wirkung sich durch kein Mittel beseitigen lässt. Ich möchte zum Belege dafür noch eine sicilische Vase der hiesigen Sammlung, n. 745: Mon. d. Inst. I, 20 anführen, die an Sauberkeit, Präcision und Geschmack der Ausführung wohl das Höchste leistet, was innerhalb der Grenzen dieser Technik zu leisten möglich ist. Und doch werden wir bei genauerer Prüfung uns sagen müssen, dass unsere Bewunderung, was die Ausführung anlangt (von dem poetisch-künstlerischen Theil der Composition natürlich abgesehen), nicht dem künstlerischen Verdienst dessen gilt, was wir sonst unter Zeichnung verstehen, sondern dem vollendeten Ausdrucke derjenigen Qualitäten, welche sämmtlich noch unter den Begriff des Tektonischen im weiteren Sinne fallen, so dass man allenfalls sagen könnte: es ist die vortreffliche Zeichnung eines Architekten, aber nicht eines Malers. Ich möchte diese Arbeit nicht mit andern Nachahmungen auf eine Linie stellen und sie auch chronologisch nicht zu weit herabrücken; aber vergleichen wir, was wir bisher von echten alten Vasenmalereien kennen gelernt haben, vergleichen wir ferner alles, was uns die archaische Plastik vor Phidias bietet, so werden wir uns schwerlich entschliessen können, sie als ein echtes Product der alten naiven Zeit anzuerkennen, und wir werden kaum irren, wenn wir sie vielmehr als eine Leistung bezeichnen, die mit klar bewusster Berechnung aus einem bestimmt begrenzten Princip heraus mit grosser Vortrefflichkeit ausgeführt ist.

23. Je weiter sich die Malerei zu voller Freiheit entwickelt, um so schwieriger wird es, gute Reproductionen von wirklichen Originalen zu unterscheiden. Denn wenn wir auch die ersteren in eine relativ späte Zeit werden herabrücken müssen, so steht doch dieselbe nach ihrer ganzen Art zu denken und zu empfinden der entwickelten Kunst immer noch näher, als der Zeit des Archaismus; und es wird daher dem reproducirenden Künstler leichter gelingen, sich in das Wesen der freien Formen einigermassen einzuleben, als sich in die beschränkten Anschauungen einer früheren Zeit künstlich zurückzuversetzen. Dazu kömmt, dass das Ma-

terial für direkte Vergleichungen jedenfalls noch sehr beschränkt ist: aus dem ersten Hefte der Benndorf'schen Vasen z. B. möchte ich zunächst nur das Fragment eines Herakleskampfes (11, 3) hieherziehen, in welchem ich die Spuren einer weit individuelleren Durchbildung zu erkennen glaube, als wir sie auf Vasen italischen Fundortes zu finden gewohnt sind. Doch besitzen wir als Maassstab der Beurtheilung wenigstens ein vorzügliches Werk, die in den Mon. d. Inst. VI, 70 publicirte bacchische Amphora aus Perugia, welches chon vor zwölf Jahren (Bull. 1858, p. 149), wo ich für diese Untersuchungen noch wenig vorbereitet war, einen so entschiedenen Eindruck auf mich machte, dass ich ihr unter allen italischen Vasen eine Ausnahmestellung glaubte anweisen zu müssen. Form und Ornamentik zeigen bei grosser Einfachheit hohe Eleganz. Die Ausführung legt den Nachdruck auf das Wesentliche, indem sie alles Nebensächliche mit einer gewissen Leichtigkeit behandelt. In den Gewandungen ist die Verschiedenheit des Stoffes mit grosser Feinheit der Behandlung der Falten betont; eben so das Haar leicht und locker bis in die Extremitäten durchgebildet; selbst die Epheukränze sind mit feiner Charakteristik des Blattes und seiner Stellung behandelt. Die Zeichnung des Nackten ist von grösster Einfachheit; aber in Stellung und Bewegung der Figuren, in der Haltung der Arme und der Hände herrscht eine unbefangene Naturanschauung, welche alles Wesentliche mit wenigen Zügen klar hinzustellen versteht. Vor allem indessen fesselt uns die Breite und Grossartigkeit der ganzen Anlage, die aber wieder durch eine seltene Ruhe und Zartheit der Empfindung gemildert wird. Es ist schwer zu sagen, worauf der eigenthümliche Zauber im Ausdruck der Köpfe besonders des Dionysos und der Ariadne beruht. Soviel aber lässt sich mit Bestimmtheit behaupten, dass sich für denselben schwerlich eine Parallele unter den in Italien entdeckten Vasen finden wird. Es ist eben die vollendetste Harmonie zwischen Erfindung und Ausführung, also wiederum das, was ein Original in specifischer Weise von jeder auch noch so vortrefflichen Nachahmung unterscheidet.

Obwohl die jetzt von Benndorf in schöner Reihe zusammengestellten Lekythoi in vielen Beziehungen den andern Vasen gegenüber eine besondere, für sich abgeschlossene Kategorie bilden, so dürfen sie doch im Zusammenhange dieser Untersuchungen keineswegs übergangen werden.

Genauere Zeitbestimmungen für einzelne Exemplare oder Gruppen sind bis jetzt nicht möglich gewesen; doch wird immerhin ein Theil der Zeit des Aristophanes angehören, der in einer bekannten Stelle (Eccles. 996) dieser Malereien, wenn auch in nicht eben rühmlicher Weise gedenkt. Und in der That gehören viele von ihnen zu den flüchtigsten und nachlässigsten Arbeiten auf diesem Gebiete des Kunsthandwerkes. Aber eben darum ist es auf das schärfste zu betonen, dass sich in ihnen der attische Geist nie völlig verläugnet, dass auch in den flüchtigsten Linien doch die künstlerische Handschrift des Malers stets unzweifelhaft hervortritt. Sollen wir nun glauben, dass etwa in derselben Zeit der attische Künstler bei Arbeiten, welche auf sorgfältigere Durchbildung Anspruch machen, sich selbst aufgegeben, sich gewissermassen zur blossen Maschine erniedrigt habe? Dem widerspricht alles, was wir von attischem Geistesleben jener Zeit wissen, und so werden wir durch den Hinblick auf diese Lekythoi nur bestätigt finden, was wir aus andern Beobachtungen über die Masse der in Italien gefundenen Vasen gefolgert haben.

26. Hiermit schliessen wir die Reihe unserer vergleichenden Betrachtungen ab, indem Arbeiten von noch weiter entwickeltem, dem unteritalischen verwandten Style sich nur ausnahmsweise in Etrurien finden. Leider habe ich e i n e n Gesichtspunkt so gut wie gar nicht zu berücksichtigen vermocht, da ich von den originalen Arbeiten nur die wenigsten aus eigener Anschauung kenne, nämlich eine vergleichende Prüfung der materiellen Technik der Töpferei, der Arten des Thones, des Firnisses u. s. w. Was ich davon kenne, zum Theil freilich nur aus der Erinnerung von längerer Zeit her, lässt mich indessen mit ziemlicher Zuversicht voraussetzen, dass eine speciell auf diese Punkte gerichtete Untersuchung nur meinen Ansichten günstige Resultate zu Tage fördern wird. Im Ganzen, scheint mir, wird das reine Handwerk in der Zeit des Reproducirens gewisse Fortschritte gemacht haben. An der Masse der gewöhnlichen sowohl schwarz- als rothfigurigen Gefässe finden wir einen guten und gleichmässig hart gebrannten Thon und Farbe und Firniss mit einer soliden nnd ziemlich glänzenden Glasur, überhaupt eine gleichmässige handwerksmässige Tüchtigkeit, wie sie nur durch langen und ausgedehnten fabrikmässigen Betrieb ermöglicht wird.

Die originalen Arbeiten dagegen sind mehrfach an der Oberfläche leicht beschädigt und von der Zeit angegriffen, was darauf hindeutet, dass man in der Mischung des Thons, des Firnisses, im Brennen noch wenige Erfahrung besass. Andererseits freilich, scheint es, werden wir für diese äusserlichen Mängel wieder entschädigt durch eine grössere Harmonie des Gesammteindruckes, die auf der Wahl der röthlichen oder gelblichen Farbe, der Wahl und dem Auftrage des schwarzen Firnisses beruhen mag und uns auch hier auf die Vorzüge einer mehr individuellen vor einer rein fabrikmässigen Handhabung hinweist. Sicher ist es, dass Gefässe, wie die Dodwell-, die Françoisvase, die peruginer Amphora, sich schon durch den äusserlichsten Eindruck aus der Masse aussondern. Die genaue Untersuchung dieser Erscheinung im weiteren Umfange indessen muss ich andern überlassen oder auf eine für mich günstige spätere Gelegenheit verschieben.

Die Zweifel, welche zunächst durch paläographische und grammatikalische Unregelmässigkeiten an der Originalität der in Etrurien gefundenen Vasen erregt wurden, haben also durch die Prüfung ihres künstlerischen Charakters die umfassendste Bestätigung gefunden. Dass ausnahmsweise auch einzelnes Echte dort vorkömmt, lehren die im Vorigen angeführten Beispiele, welche durch eine genaue Revision der verschiedenen Sammlungen immerhin eine relativ bedeutende Vermehrung erfahren mögen. Im Ganzen aber wird sich jetzt das Verhältniss so stellen, dass Nachahmung die Regel bildet, und dass also in dem einzelnen etwa streitigen Falle nicht die Nachahmung, sondern die Originalität eines strengen Nachweises bedarf.

27. Durch die Feststellung der Thatsache, dass wir es mit Reproductionen zu thun haben, ist aber noch keineswegs eine absolute Zeitbestimmung gewonnen, sondern zunächst nur das relative Resultat, dass die Nachahmung später sein muss als das Original; ob wenige Jahre, Decennien oder Jahrhunderte, das bedarf vielmehr einer neuen und besonderen Untersuchung.

Hier werden wir nun zunächst die Ansicht derer zu prüfen haben, welche den erhobenen Schwierigkeiten durch die Annahme zu begegnen

glauben, dass schon in alten Zeiten verschiedene Stylarten neben einander bestanden, dass namentlich die Malerei mit schwarzen Figuren sich längere Zeit neben der mit rothen erhalten haben möge.

Allerdings ist nicht in Abrede zu stellen, dass schwarze Figuren zuweilen ohne Affectation und nicht als bewusste Nachahmungen gemalt worden sind, als schon längst die rothen üblich waren, und ich citire als Belege zunächst die Fragmente bei Benndorf 7, 10 und besonders 11, 1 und 2: „sie beweisen deutlicher als andere Beispiele, dass die alterthümliche Technik auch in späterer Zeit nicht ganz aufgegeben ward.“ Gewiss richtig, sofern wir den vollen Nachdruck auf das Wort Technik legen. Sonst aber beweisen sie das gerade Gegentheil der Voraussetzung, dass auch der schwarze Styl sich in handwerksmässiger Uebung forterhalten habe. Denn trotz der Farbe ist in diesen Fragmenten der Styl zu vollster Freiheit entwickelt; ja dieselben machen uns sogar auf eine sehr wesentliche Lücke unserer bisherigen Kenntnisse aufmerksam, indem sie von der Existenz einer Stylgattung Zeugniss ablegen, welche nicht nur zu der schablonenmässigen Malerei der italischen Vasen im bestimmtesten Gegensatz steht, sondern sich auch von realistischen Elementen in einem Grade durchdrungen zeigt, wie er bisher als dem Wesen der Vasenmalerei überhaupt durchaus fremd betrachtet wurde. — Den freien unteritalischen Styl finden wir auf einer Vase mit schwarzen Figuren bei Dubois-Maisonneuve Introd. 61 oben; eine cumanische Vase ebenfalls in dem freien einheimischen Style, an der sogar das alterthümliche Weiss für die Frauen in Anwendung gebracht war, sah ich 1863 im Privatbesitz zu Neapel; und so mögen noch andere Beispiele da und dort versteckt sein. — Ueber eine besondere Kategorie panathenäischer Preisgefässe s. u. §. 30.

Eine eigenthümliche Erscheinung bietet uns ein kleines Gefäss bei Luynes Vases 16, indem dort das aus einigen rothfigurigen Vasen strengeren Styls bekannte künstlerische Motiv eines Hektor (Overbeck Heroengall. 19, 3 u. 4) ziemlich unverändert für eine schwarze Figur mit eingezeichneten schwarzen Contouren verwendet ist. Mag es sich nun hier um Original oder Nachahmung oder um eine individuelle Laune des Malers handeln, jedenfalls ist auch hier der Styl der Zeichnung völlig unabhängig von der Farbe.

So werden wir denn zum Beweise des oben aufgestellten Satzes auf das gar nicht zu seltene Vorkommen von Vasen hingewiesen, auf denen sich Malereien in der einen, wie in der andern Farbe vereinigt finden. Wie aber verhalten sich diese zu einander? Betrachten wir einige Exemplare der münchener Sammlung: über n. 373 bemerkt Jahn: „Die Zeichnuug des prachtvollen Gefässes ist vortrefflich, auf A (schwarz) mit grosser Sorgfalt gemacht, auf B (roth) streng, aber minder sorgfältig;" — über 375: „B. (r.) Die Zeichnung ist stumpf und gesucht archaisch;" — über 388: „Strenge Zeichuung mit ängstlich sorgfältiger Ausführung;" — über 411: „Die r. Zeichnung grossartig schön und sorgfältig; die s. etwas flüchtiger, aber geistreich und lebendig." Ich citire diese Urtheile, weil aus ihnen hervorgeht, dass auf diesen Vasen nicht blos Farbe und Stylgattung wechseln, sonderu auch die Behandlungsweise, in welcher sich doch bei frei und selbstständig geschaffenen Werkeu trotz der Verschiedenheit der Stylart eine gewisse Einheit des individuellen Gefühls zeigen müsste. In der That aber sind die Widersprüche noch weit bedeutender, als sie Jahn andeutet. Denken wir an das Verhältniss der Stylentwickelung, wie wir es aus der Vergleichung der beiden ägiuetischen Giebelgruppen kennen gelernt haben, so würden wir etwa an dem Styl der rothen Figuren im Verhältniss zu den schwarzen eine gewisse Unsicherheit, ein Suchen nach festerer Begründung der neuen Vortragsweise bemerken müssen. Statt dessen ist die „Grossartigkeit" dieses Styls durch ähnliche Mittel wie bei den oben besprochenen Boreasvasen erstrebt worden, nur dass das Mechanische des Verfahrens in noch weit grellerer Weise als manierirt hervortritt und die dem Wesen des Styls nach zu erstrebende Grösse und Breite der Anlage zur Schwere, ja fast zur Plumpheit gesteigert ist. So geschieht es, dass der absichtlichen Unfreiheit dieses Styls gegenüber die schwarzen Malereien, anstatt gebundener zu erscheinen, fast den Eindruck grösserer Freiheit machen, wenigstens insofern, als der Künstler die Eigenthümlichkeiten dieses älteren Styls nicht verschärft und steigert, sondern eher in der Ausführung mildert und abschleift, resp. verflacht. Namentlich in n. 411 tritt die freilich affectirte Eleganz des Archaismus der kleinen schwarzen Friesbilder mit der übertriebenen Schwere der rothen Hauptbilder in den grellsten Contrast und zeigt, wie hier nicht von einem

ursprünglichen Nebeneinander beider Stylarten in der Zeit der sich noch entwickelnden Kunst die Rede sein kann, sondern nur von einer bewussten Reproduction der einen wie der andern in einer späteren Epoche.

So weit meine Beobachtungen reichen, bleibt bei allen Vasen mit gemischten Figuren das Verhältniss mehr oder minder dasselbe: sie bestätigen also wohl den weiten Umfang der Nachahmung, gewähren aber für eine Zeitbestimmung derselben nicht den mindesten Anhalt.

28. Die Schwierigkeiten einer solchen sind allerdings jetzt grösser, als sie gewesen sein würden, wenn die von mir gestellte Frage schon früher aufgeworfen worden wäre. Ein reiches Material zu ihrer Beantwortung ist leider unwiederbringlich verloren, indem man bei den ausgedehnten Ausgrabungen in Etrurien aus Nachlässigkeit oder andern Gründen auf eine Menge von Nebenumständen nicht geachtet hat, wie auf die Gruppirung der Vasen in den verschiedenen Gräbern, auf die mit ihnen gleichzeitig gemachten epigraphischen und numismatischen Funde u. a. Das ältere Geschlecht, welches etwa noch Auskunft über Einzelnes zu geben vermöchte, ist so ziemlich ausgestorben. Mir selbst war es nicht vergönnt, bei Ausgrabungen von einiger Bedeutung persönlich gegenwärtig zu sein. So bleibt mir nur zu wünschen übrig, dass die folgenden sehr sporadischen Andeutungen den Anlass geben möchten, bei späteren Ausgrabungen, welche der früheren reichen Ernte gegenüber freilich nur eine Nachlese bieten werden, die Aufmerksamkeit auf einige der entscheidenden Punkte schärfer hinzulenken. — Sehen wir zu, wie weit wir vorläufig kommen!

Wir werden nicht umhin können, uns jetzt wieder an das Imperfectum der Künstlerinschriften zu erinnern. Auf Sculpturwerken ist dasselbe erst um die 150. Ol., also gegen die Mitte des zweiten Jahrhunderts wieder nachweisbar. Beruht seine Wiederaufnahme etwa auf archaistischen Neigungen, so könnte es an sich nicht auffällig sein, wenn es in archaisirenden Vasenfabriken schon früher, wenn auch missverständlich, wieder angewendet worden und erst später auch in andern Kunstzweigen wieder in allgemeineren Gebrauch gekommen wäre; aber sehr weit, etwa weit in das dritte Jahrhundert werden wir doch nicht wohl zurückgehen können, und so bleibt immer vom V. bis in's III. Jahrhundert noch ein starker Sprung, immerhin gewagt, wenn nicht andere

Gründe diesen Sprung unterstützen. Zum Glück fehlt es nicht gänzlich an einigen Haltpunkten.

29. Fassen wir den Gesammtcharakter etruscischer Vasenfunde in's Auge, so überwiegen unter den griechischen Fabrikaten die Vasen mit schwarzen Figuren und die mit rothen von strengerem Styl. Der freiere Styl ist seltener, wie schon aus der Betrachtung der Vasen mit scheinbar oder wirklich nacheuklidischem Alphabet in §. 4 hervorgeht. Vom freiesten Styl finden sich fast nur vereinzelte Beispiele. Nach den bisherigen chronologischen Bestimmungen müsste sich also die Hauptmasse um die Zeit der 80. Ol. herum, etwa von Ol. 75—85 gruppiren, während nach dieser Zeit sich sehr bald eine starke Abnahme fühlbar machen würde. Sollen wir nun annehmen, dass sich der hauptsächlichste Vasenimport auf kaum mehr als ein halbes Jahrhundert beschränkt haben sollte, während doch die Vasenfabrikation in Griechenland ununterbrochen fortdauerte und in Unteritalien später sogar noch eine grosse Ausdehnung erfuhr? Schon diese Annahme hat eine bedenkliche Seite.

Neben griechischem Fabrikat hat sich aber in etruscischen Gräbern eine Masse einheimischen Geschirres gefunden, von dem freilich unsere hyperboreischen Museen kaum einen hinlänglichen Begriff gewähren: untergeordnet hinsichtlich der Kunst und der Darstellung haben diese Gefässe wenig Werth im Kunsthandel, so dass sie vielfach die Kosten des Restaurirens, des Transportes nicht lohnen und daher meist als Reste ausgekaufter localer Privatsammlungen in Italien zurückgeblieben sind. Zwar bietet z. B. München eine ziemliche Anzahl von rohen Malereien mit schwarzen Figuren dar (n. 982—1019), indem der hinsichtlich der Vasenmalerei unwillkürlich archaisirende Geist unserer Zeit sich für die schwarze Farbe eine gewisse Werthschätzung bewahrte. Eben so findet sich hier (n. 889—912) wenigstens eine kleinere Reihe von Gefässen mit aufgemalten rothen Figuren und in das Roth eingravirten Contouren, die sich noch einigermassen streng an ältere Vorlagen anschliessen, und zuweilen interessante Darstellungen reproduciren. Noch mehr aber handelt es sich hier um eine sehr zahlreiche Kategorie von Vasen mit gelblichen Figuren, von denen sich z. B. in München nur wenige Proben finden (n. 520—526). Selten sind darunter Darstellungen von der Bedeutung des schlangenwürgenden Herakles und

der Lösung Hektors bei Conestabile Pitture di Orvieto 15—16; des Aiax, Aktaeon, der Penthesilea in den Mon. d. Inst. II, 8—9; der Alkestis bei Dennis Etruria (Titelkupfer zu Bd. II) u. a. (vgl. Jahn Einleitung S. 235), welche ausserdem sämmtlich durch etruscische Inschriften ihren etruscischen Ursprung verbürgen, über den anderwärts (z. B. Conestabile a. a. O. 17) durch die Einführung etruscischer Dämonen keiu Zweifel gelassen wird. In der Masse dagegen sind die Darstellungen höchst nichtssagend: einige bacchische Figuren und Aehnliches. In der technischen Behandlung finden sich wohl Varietäten, wie eine eigenthümlich malerische Verwendung verschiedener Farben an den Kentauren bei Conestabile a. a. O. 18; in der Zeichnung einer Heraklesvase in Perugia: Bull. d. Inst. 1858, 153. Im Allgemeinen aber sind Thon, Farbe und Firniss von geringer Qualität, die Formen ohne Feinheit, und die Zeichnung bei der Mehrzahl nicht mit einem federartigen Instrument in scharf begrenzten Contouren, sondern mit der Spitze des Pinsels ausgeführt, wodurch die Linien breiter und ungleichartiger gerathen, überhaupt aber den Charakter grosser Weichlichkeit erhalten mussten. In stylistischer Beziehung endlich zeigt sich vielfach die grösste Nachlässigkeit, Flauheit, ja Rohheit und es kann keinem Zweifel unterliegen, dass wir es hier mit Arbeiten aus der Zeit des entschiedensten Verfalles zu thun haben, in denen nicht einmal von der Herbigkeit, welche sonst wohl etruscischen Kunstproducten selbst der späteren Zeit eigen zu sein pflegt, die geringste Spur zurückgeblieben ist (vgl. Bull. d. Inst. 1858, 152; Jahn a. a. O.). Selbst bei der vorsichtigsten Datirung werden wir diese Arbeiten nicht vor das III. Jahrhundert setzen dürfen; dass sie aber sehr wohl erst aus dem zweiten stammen können, wird niemand läugnen wollen.

Sofern nun wirklich die Vasen griechischen Fabrikats in etruscischen Gräbern aus dem fünften, die einheimischen aus dem dritten bis zweiten Jahrh. stammen sollten, würden beide Klassen durch eine Kluft von mehr als zwei Jahrhunderten von einander getrennt sein, für deren Ausfüllung selbst durch gewagte Vermuthungen so gut wie jeder Anhalt fehlt. Denn sollen wir etwa annehmen, dass die Gräber im V. Jahrh. geschlossen und etwa im III. wieder geöffnet wurden? Gewiss nicht. Wir sind allerdings über das Vorkommen der verschiedenen Gattungen

in den einzelnen Gräbern unvollkommen unterrichtet. So viel indessen steht mir durch eigene Beobachtungen fest, dass sich die einheimischen Fabrikate nicht etwa von den griechischen in localer Beziehung abscheiden, sondern dass sie sich mindestens innerhalb der Grenzen einer und derselben Nekropole mit den andern gemischt finden, nnd dass, wenn in den einzelnen Gräbern auch vielfach nur die eine oder die andere Kategorie vorkommen sollte, es doch auch nicht an Beispielen fehlt, wo beide gemischt auftreten. Wir werden uns hier ganz an die Analogie der Gegenwart halten dürfen. Wir haben in unseren Haushaltungen für den feineren Gebrauch das Porzellan, für den gewöhnlichen das Steingut, für die Küche das ordinäre Töpfergeschirr, und je nach dem Wohlstande der Familien werden die feineren Arten stärker oder schwächer vertreten sein. Wir werden also auch die in den etruscischen Gräbern gefundenen beiden Hauptgattungen als im Allgemeinen gleichzeitig betrachten müssen, und da die etruscischen Fabrikate sicher den letzten Jahrhunderten des Etruskerthums vor völliger Romanisirung angehören, so werden wir auch die griechischen Arbeiten der Reproductionsperiode dieser Zeit um so mehr zuschreiben dürfen, als wir auf dieselbe schon früher durch die Beobachtung des Imperfectum in Künstlerinschriften geführt worden waren.

30. Auf den panathenäischen Preisgefässen dient die Malerei gewissermassen als officielle Etikette für das dem Sieger als Preis verliehene Oel, und es ist deshalb die schwarze Farbe der Figuren durch alle Zeiten beibehalten worden. Dennoch glaube ich, dass wir auch hier in künstlerischer Beziehung drei Arten bestimmt unterscheiden dürfen. Wie eine wirklich echte und alte Malerei aussieht, lehrt uns das bekannte Burgon'sche Gefäss aus Attika (Millingen Anc. uned. mon. I, 1—3). Die zweite Klasse bilden die in Cyrenaica gefundenen Gefässe, von denen ich nur die pariser Exemplare flüchtig gesehen habe, während ich von Abbildungen nur die ungenügende in der Revue arch. V^{e} année, pl. 93, von Beschreibungen nur den Katalog des Brit. Mus. II, p. 281 sqq. benutzen kann. Nach den Namen der Archonten fällt die eine dieser Vasen in das J. 367 v. Ch., mehrere andere genau in die Zeit Alexanders des Gr. Allein auch ohne die Inschriften, in denen sich übrigens einige Male altes und neues Alphabet neben einander

finden, würde niemand so leicht in Versuchung kommen, sie für wirklich alte Arbeiten zu halten, indem überall, selbst in der Form der Gefässe, der Geist der späteren Zeit durchbricht. Es handelt sich hier nicht um eigentliche Reproduction eines älteren Typus, sondern nur um eine ungefähre freie Nachbildung, die sich namentlich in der Wiedergabe des Einzelnen nicht den mindesten Zwang anlegt, und sich nicht einmal die Mühe giebt, auch nur auf den äusserlichen Schematismus der älteren Kunst, geschweige denn auf die Empfindungsweise derselben einzugehen, was, sofern die Abbildung der Revue nicht völlig täuscht, namentlich auch in den Malereien der Rückseiten sehr bestimmt hervortreten muss. Ganz anders verhält es sich dagegen mit der dritten Klasse, nemlich den zahlreichen in Etrurien gefundenen Exemplaren. Wir können ihnen unmöglich ihre Stelle zwischen dem Burgon'schen und den in Cyrene gefundenen anweisen: wir finden hier weder die echt alterthümliche Naivetät, noch die Sorglosigkeit einer innerlich freien Kunst, welche sich um historische Treue wenig kümmert; wir erhalten vielmehr bei der Betrachtung einer grösseren Reihe den Eindruck der Einförmigkeit, wie sie nur die Folge der äusserlichen, unselbständigen Reproduction eines gegebenen Typus sein kann. Allerdings scheinen sich gerade deshalb diese Gefässe dem alten Vorbilde äusserlich weit enger anzuschliessen, als die von Cyrene; im Grunde aber erkennen wir daran nur wieder um so deutlicher, dass es sich um eine bewusste Nachahmung handelt, wie sie der freien griechischen Kunst fremd ist. Wenn also diese dritte Klasse nothwendig jünger ist als die zweite, welche der Zeit Alexanders angehört, so rücken diese panathenäischen Gefässe, die in Vulci in grosser Zahl und mit den verschiedenartigsten andern Vasen untermischt gefunden worden sind, mindestens in das III. Jahrh. herab, also in dieselbe Zeit, auf welche wir in unsern allgemeinen Erörterungen auch durch andere Anzeichen hingeführt wurden.

31. In Caere ist eine Reihe kleiner Grabsteine mit lateinischen Inschriften gefunden worden, die nach ihrer Paläographie und Orthographie nicht älter als das siebente Jahrhundert der Stadt Rom sind: Ritschl Prisc. lat. mon. t. 47, 1—24; p. 38. Der mir von einer Seite gemachten Angabe, dass sie in der etruscischen Nekropole gefunden seien, steht allerdings von anderer Seite die Behauptung gegenüber, dass sie auch

dem Fundorte nach eine local gesonderte Gruppe bildeten. Allein noch jetzt befinden sich in einigen Gräbern mitten in der grossen Nekropole einige Grabsteine von durchaus verwandter Form, meist freilich mit etruscischen Inschriften, deren paläographischer Charakter indessen nicht minder auf eine spätere Zeit deutet. Doch vermag ich wenigstens zwei Beispiele mit lateinischer Schrift von einem Grabe anzuführen, in dessen auf den Wänden gemalten Inschriften ebenfalls beide Sprachen wechseln: Bull. d. Inst. 1847, 63. — Auch in Toscanella sah ich bei Campanari einige kleine Grabschriften, welche mich an die caeretaner erinnerten, und erhielt auf die Frage nach ihrer Herkunft die Antwort, dass sie aus den etruscischen Nekropolen stammten, in welchen Vasen, Spiegel u. a. gefunden wurden.

32. In dem von François entdeckten vulcentischen Grabe, welches durch seine Gemälde aus der troischen Sage und der Geschichte des Mastarna bekannt ist, fand sich eine grosse Zahl von Vasen. Ein Theil derselben ist ohne Figurenmalereien, aber von den elegantesten Formen, mit schönem schwarzen Firniss und sicher von griechischer Fabrik, der auch ein gelb und schwarz bemalter Guttus in Form eines Löwen von ausgezeichneter Kunst mit streng stylisirter Mähne angehört. Der andere Theil besteht aus Arbeiten der oben beschriebenen spät etruscischen Technik der Zeit des Verfalles. Ausserdem aber sah ich noch in dem Grabe selbst, wo sie als werthlos zurückgelassen waren, einige ordinäre Weinamphoren, welche sich durch die auf den Henkeln eingepressten Inschriften als rhodische erwiesen: Bull. d. Inst. 1865, 77. Durch die Vergleichung der massenhaften Funde an verschiedenen Orten wissen wir, dass dieselben den letzten Jahrhunderten vor Chr. G. angehören, so dass diese rhodischen Weinamphoren also eine vollständige Parallele zu den panathenäischen Oelgefässen der späteren Zeit bilden. Es handelt sich hier zunächst allerdings noch um eine ganz vereinzelte Thatsache; allein wie selbst diese nur zufällig für die Wissenschaft gerettet wurde, wie ebenfalls erst in diesen letzten Jahren auf verwandte Funde in Praeneste geachtet wurde (vgl. Bull. a. a. O.), so ist zu vermuthen, dass diese Vereinzelung nur eine zufällige ist und dass genauere Beobachtungen in der Folge eine weitere Bestätigung der Thatsache selbst liefern werden.

33. Aus den letzten Ausgrabungen François' in Vulci und denen Calabresi's in Caere, welche beide eine reiche Ernte an Vasen der verschiedensten Stylarten geliefert hatten, wurden mir einige Kupfermünzen übergeben: aus Vulci drei römische Uncialasse, aus Caere deren zwei nebst zwei Semisses, sämmtlich von der Art, wie sie 217—89 v. Chr. geprägt wurden. Da ich nicht bestimmt erfahren konnte, ob sie innerhalb der Gräber gefunden seien, so fehlte es allerdings auch hier nicht an der Einrede, dass es sich um zufällig in der Gegend der Gräber verlorene Stücke handeln möge, die für die Gräber selbst nichts beweisen könnten. Allein sollen wir es für Zufall halten, dass an zwei ganz getrennten Orten sich gerade Münzen aus der gleichen Periode und nur aus dieser, nicht mit andern, etwa aus der Kaiserzeit untermischt, gefunden haben? Weit natürlicher und logischer erscheint die Folgerung, dass die Münzen und die Gräber einer und derselben Zeit angehören.

Ich will nicht in Abrede stellen, dass jede meiner Beobachtungen über rhodische Amphoren, über die lateinischen Inschriften, über die römischen Münzen, für sich allein betrachtet von geringem Gewicht erscheinen mag. Aber eine unterstützt die andere und ihre Bedeutung wächst um so mehr, je mehr sie sämmtlich auf dasselbe Ziel hinweisen, auf welches wir durch unsere gesammten Untersuchungen hingeführt wurden. Sie an dieser Stelle noch besonders zu betonen, hielt ich aber auch deshalb für meine Pflicht, damit sich bei etwaigen späteren Ausgrabungen die Aufmerksamkeit den angedeuteten Verhältnissen in erhöhtem Maasse zuwenden möge, indem wir gerade von dieser Seite her, und vielleicht nur von dieser, positive Grundlagen für nähere chronologische Bestimmungen zu gewinnen hoffen dürfen.

34. Wir werden jetzt aber auch einen Blick auf die allgemeinen politischen Verhältnisse Etruriens werfen müssen, um zu sehen, wie weit sich dieselben mit den bisherigen Annahmen über die Geschichte der Vasenmalerei in Einklang bringen lassen. Danach müsste, wie oben bemerkt, die Hauptmasse der in Etrurien gefundenen griechischen Vasen etwa zwischen den Perserkriegen und dem peloponnesischen Kriege fabricirt und aus Athen nach Etrurien importirt worden sein. In welcher Lage befand sich nun damals Etrurien? In der 76. Olympiade (479 v. Chr.) werden die Etrusker durch die Flotte des Hiero von Syracus bei

Cumae besiegt und ihre Meerherrschaft erhält dadurch den ersten zu ihrer Vernichtung führenden Schlag (des Vergers Etrurie II, 132). Ol. 81 werden sie wiederum von den Syracusanern an ihren Küsten hart bedrängt (p. 166). In der Zeit zwischen Ol. 85—90 verlieren sie ihre Herrschaft in Campanien (p. 168). Im peloponnesischen Kriege (Ol. 91) unterstützen sie allerdings die Athener gegen Syracus, aber nur mit drei Schiffen (p. 170); und wiederum zwanzig Jahre später (384 v. Chr.) müssen sie die Plünderung von Pyrgos bei Caere durch Dionys von Syracus erdulden (p. 172). Sollen wir nun annehmen, dass gerade in diesen Zeiten die Etrusker einen lebhaften und massenhaften directen Handelsverkehr mit Athen unterhalten haben? Man hat diess allerdings gerade aus den Vasenfunden folgern wollen und hat darauf hingewiesen, dass umgekehrt um die Zeit des peloponnesischen Krieges tyrrhenisches Erzgeräth in Athen in Ansehen stand (vergl. Jahn Einleit. S. 243). Aber irgendwelche positive Zeugnisse gerade über den Vasenhandel Athens mit Etrurien, der ausserdem etwa ein Menschenalter früher in besonderer Blüthe gestanden haben müsste, fehlen durchaus und was wir über den Export nach andern Gegenden, wie nach Cyrene und der Krim wissen, führt uns ebenfalls nicht auf diese frühe, sondern auf eine etwa um ein Jahrhundert jüngere Zeit. Das Verhältniss des gesammten Handelsverkehrs zwischen Etrurien und Griechenland aber möchte wohl am richtigsten so zu fassen sein, wie es von O. Müller mit objectivem, durch die Vasenfunde noch nicht beeinflusstem Urtheile geschehen ist (Etrusker I, 298): „Die Furcht vor feindlicher Behandlung liess es schwerlich zu, dass Tusker häufig in die Meere schifften, welche das eigentliche Griechenland zunächst umgaben; auch hört man nie von Tyrrhenern im Peiraeeus, in Korinth u. s. w. Eben so war es gewiss auch nicht das Gewöhnliche, dass Griechen des Mutterlandes etruscische Waaren aus Etrurien selbst holten. Unmittelbarer Handel nach dem adriatischen Meere, wenn auch schon von den Phokäern eröffnet, galt noch in Lysias Zeit für sehr gefährlich.... Im Ganzen begnügte man sich die Waaren nach dem nächsten Stapelplatz zu fördern, wie Populonia sein Eisen nach Dicäarchia in Campanien....“

35. Aber, wird man mir einwerfen, Veji wurde 395 v. Chr. von den Römern erobert und zerstört, und doch sind dort gemalte Vasen ge-

funden worden (vgl. Jahn Einl. S. 65). Ich will — namentlich da ich nicht das gesammte Material übersehe nnd z. B. Campanari's Publication nicht kenne — mich hier nicht in einem Zirkelschlusse bewegen, indem ich behaupte, dass die bei Veji gefundenen griechischen Vasen der nachahmenden Kunst angehören. Aber ist es denn so ganz sicher, dass dieselben wirklich von dem alten Veji herstammen müssen? Freilich nimmt man gewöhnlich an, dass mit der Eroberung die Stadt völlig zerstört worden sei. Wie verträgt sich aber damit die Nachricht, dass wenige Jahre später die Reste des an der Allia geschlagenen römischen Heeres sich in Veji sammeln und dass von dort aus Rom von den Galliern befreit wurde? Die Stadt mag als Stadt und Festung ihre alte Bedeutung völlig verloren haben; das Stadtgebiet wird aber darum noch nicht völlig verödet oder etwa ausschliesslich nur von Römern bebaut worden sein. Ja, wir haben sogar bei Livius 26, 34 die positive Nachricht, dass nach der Wiedereroberung Capua's im J. 210 v. Chr. ein Theil der Campaner angewiesen wurde, in dortiger Gegend (in Veiente, Sutrino Nepesinove agro) sich anzusiedeln. Warum sollen die wenigen bei Veji gefundenen gemalten griechischen Vasen nicht etwa von diesen, der griechischen Cultur näher stehenden Ansiedlern herrühren können? Gerade ihre geringe Zahl — Canina fand in einer sehr grossen Zahl von Gräbern nur zwei bis drei Stück (Veji p. 77) — so wie überhaupt die sehr mässige Ausbeute der vejenter Ansgrabungen, führen auf die Annahme, dass mit Ausnahme des gemalten Grabes und eines Theiles des schwarzen und groben etruscischen Töpfergeräthes, die bisherigen Funde nicht von den alten Vejentern, sondern von einer ärmlichen später dort ansässigen Bevölkerung herrühren mögen. — Zur Vergleichung darf hier wohl an die einigermassen analogen Verhältnisse von Volsinii erinnert werden, welches 264 v. Chr. von den Römern zerstört wurde und von da an nur als wenig bedeutender und offener Ort in der Nähe des alten fortbestand. Hätten sich dort, sofern der Vasenhandel in das fünfte Jahrh. gehörte, in der Umgebung dieser mächtigen, zwischen Chiusi und Vulci mitten inne gelegenen Stadt nicht mindestens eben so viele Vasen wie an diesen Orten finden müssen? Allein nur in der Nähe des ziemlich entfernten Orvieto sind einige nicht ganz unbedeutende Entdeckungen gemacht worden, die aber so gut wie ausschliesslich der

etruscischen Decadenz, keineswegs aber der Blüthe des alten Volsinii angehören können.

36. Kehren wir jetzt zu den allgemeineren Verhältnissen Etruriens zurück, so werden wir auch den gesammten geistigen Culturzustand dieses Landes nicht ganz ausser Acht lassen dürfen. Die Zustände Roms mögen allerdings nicht in jeder Beziehung und nicht als direct beweisend für Etrurien zu gelten haben. Aber erinnern dürfen wir doch daran, dass die ganze Cultur der Römer in Poesie und Litteratur der in Griechenland kurz nach den Perserkriegen entwickelten Blüthe in einem Abstande von wenigstens zwei Jahrhunderten nachfolgt, dass die ersten litterarischen Leistungen eines Livius Andronicus und Naevius nicht über den ersten punischen Krieg zurückgehen. Sollen wir glauben, dass diese Entwickelung so spät erfolgt sein würde, wenn Rom, das allerdings im V. Jahrh. nur geringe Beziehungen mit den grossgriechischen Colonien unterhalten haben mag, unmittelbar vor seinen Thoren ein in der Cultur weit vorgeschrittenes Volk zu Nachbarn gehabt hätte? Sicher wird, wo Etrurien auf Rom von Anfang an nach mehr als einer Richtung hin einen so entscheidenden Einfluss übte, das Niveau der geistigen Bildung kein sehr wesentlich verschiedenes gewesen sein. Wie aber stand es mit dieser in Rom während des Jahrhunderts vor Camillus und der gallischen Eroberung? Anhäufung von Reichthümern und metallischen Schätzen finden wir auch bei weniger entwickelten Völkern. Sollen wir schon in damaliger Zeit bei den von Rom nicht eine Tagereise entfernten Caeriten einen so vorgeschrittenen Sinn für griechische Kunstübung, griechische Sage, Poesie und Leben voraussetzen, dass sie zu häuslichem oder funeralem Gebrauch tausende von Gefässen importirt hätten, deren Werth keineswegs durch materielle Kostbarkeit bedingt war?

37. Wenn demnach nicht zu läugnen sein wird, dass massenhafter Vasenimport im V. Jahrh. starken Bedenken unterliegt, so sehe ich doch den Einwand voraus, dass diese Bedenken bei der Annahme des III. und II. keineswegs geringer seien: denn schon in der ersten Hälfte des dritten habe Etrurien seine Selbständigkeit verloren und sei Rom unterthänig geworden. Hier ist indessen ein Unterschied in schärfster Weise zu betonen: Etrurien verlor allerdings seine politische Selbständigkeit, aber keineswegs seine municipale und sociale Freiheit. Auch hier

möge es mir wieder gestattet sein, mich auf O. Müller (Etrusker I, 128) zu berufen: „... (hier) möge mit einem Worte die Vorstellung abgewehrt werden, die, so unbegründet sie ist, doch modernen Schriftstellern so leicht vorschwebt: als habe Etrurien von der Zeit an, da es mit Rom keine Kriege mehr führt, aufgehört Etrurien zu sein, die alte Nationalität aufgegeben und römische Sprache, Sitte und Verfassung angenommen. In der Wirklichkeit aber ändern die Siege Roms im Innern Etruriens zunächst wenig. Die Zahl der von Rom nach Etrurien geführten Colonien war damals noch sehr gering..... Das Meiste aber waren ohne Zweifel civitates foederatae, deren foedera, wenn sie auch immer grosse Truppenstellungen und Geldzahlungen geboten, doch den verbündeten Staat für sich bestehen liessen. Die Etruriae populi bestanden fort, sie behielten ihre principes, bei denen sich besonders die alte religiöse Disciplin fortpflanzte; auch war Etrurien noch immer ein reiches, blühendes Land; schwelgerischer Lebensgenuss war nirgends mehr als hier zu Hause. Dass Etrurien im Beginn des Bundesgenossenkrieges, ohne sein Verlangen, die Civitas erhielt, änderte in den inneren Verhältnissen schon mehr.... Aber der Zeitpunkt, in welchem Etrurien am meisten seiner nationalen Einheit beraubt und in verschiedenartige Stücke zerrissen wurde, trat erst durch den furchtbarsten Feind der italischen Volkstämme und den grausamsten Vernichter des alten Volkslebens, Cornelius Silla, ein." — Zur Bestätigung dieser Auffassung kann namentlich ein Bericht bei Livius (28, 45) dienen: als 205 v. Chr. Scipio halb wider den Willen des Senats gegen Karthago rüstet und dabei nur auf die Unterstützung der Bundesgenossen angewiesen ist, da liefern ihm die Städte Etruriens so ziemlich die gesammte Ausrüstung der Flotte: Caere Getreide und Proviant, Populonia Eisen, Tarquinii Segeltuch, Volterra Getreide und Wachs (?) zum Schiffbau, Arezzo Waffen und Weizen, Perugia, Chiusi und Rosellae Holz zum Schiffbau und Getreide. In ein noch bedeutsameres Licht tritt diese Nachricht durch den Gegensatz, dass diesen Naturallieferungen gegenüber sich die Umbrer, Sabiner, Marser u. a. zu Truppenstellungen verpflichten. Mit Recht wird daher von des Vergers (Etrurie II, 351) darauf hingewiesen, wie die Etrusker überhaupt hinsichtlich der Blutsteuer andern italischen Stämmen gegenüber von den Römern mit einer gewissen Rücksicht behandelt worden seien,

natürlich nicht aus Gründen der Hnmanität, sondern um die Kräfte dieses Volkes, seine Thätigkeit im Bergbau, in verschiedener Industrie, in der Waffenfabrikation u. a. um so mehr ausbeuten zu können. Während also in früheren Zeiten die politischen und kriegerischen Kämpfe die Kräfte der Staaten wie der Einzelnen erschöpfen mochten, scheint der Verlust der politischen Selbständigkeit auf den materiellen Wohlstand der Privaten vielmehr fördernd gewirkt zu haben. Und in der That entspricht diesen Voraussetzungen durchaus das Bild, welches sie von sich selbst uns hinterlassen haben. Betrachten wir die Hunderte von Portraitgestalten, wie sie auf ihren sämmtlich der späteren Zeit angehörigen Aschenkisten und Sarkophagen gelagert sind, so werden wir darin nicht das Volk wiedererkennen, welches den Römern Jahrhunderte lang einen hartnäckigen Widerstand entgegensetzte; nicht Staatsmänner und Krieger, gestählte oder geistige Charaktere erblicken wir, sondern — man verzeihe mir den studentischen Ausdruck — echte Philistergestalten, die im bürgerlichen Gewerk und Arbeiten redlich ihre Schuldigkeit gethan haben mögen, aber nicht um Ehre und Ruhm zu erwerben, sondern um die Frucht ihrer Mühen in möglichster Behäbigkeit zu geniessen — die echten pingues und obesi Etrusci.

38. Lenken wir schliesslich den Blick von diesen Gestalten auf die Umgebung, in der wir sie zu sehen gewohnt sind: auf die Sammlungen etruscischer Denkmäler, um an einer flüchtigen monumentalen Statistik den Werth der früheren und der neu aufgestellten Theorie über die Vasenmalerei zu prüfen. In Volterra stehen e i n e m hochalterthümlichen Grabcippus mit Relief Hunderte der späten Aschenkisten gegenüber, die theilweise gewiss bis in das letzte Jahrhundert v. Chr. herabreichen, ausserdem wenige Vasen der spätesten Art, Spiegel u. a. In Perugia wurde e i n m a l ein sehr bedeutender Fund alterthümlicher Bronzen gemacht, die jetzt in den Museen von Perugia, München, London zerstreut sind; ausserdem enthält das dortige Museum zwei Cippen mit alterthümlichen flachen Reliefs, einen Sarkophag von gelockert archaischem Styl, daneben aber wieder Massen der späten Aschenkisten, nicht zahlreiche Vasen und diese in der Mehrzahl von später provincieller Fabrik, Spiegel u. a. In Chiusi befand sich im Museo Casuccini eine alterthümliche sehr plumpe männliche Porträtfigur und eine noch ziemlich

archaische weibliche Statue (Micali Mon. ined. 26). Ausserdem sind dort nicht selten die flachen Reliefs auf Sarkophagen und Cippen, zum Theil wirklich alten Styls, zum Theil der Art, dass man sieht, wie dieser Styl für diese besondere Art von Grabsteinen längere Zeit beibehalten worden sein muss. Die Vasen sind zahlreicher, aber der einen unzweifelhaft alten Françoisvase gegenüber steht eine nicht kleine Zahl von unzweifelhaft später Fabrik, denen von zweifelhaftem Alter wenigstens gleich. Endlich auch hier wieder Massen von späten Aschenkisten. — Als Parallele zu diesen etruscischen Städten mag zunächst noch Praeneste angeführt werden. Auch hier fehlt es nicht an einigen Funden von sehr alterthümlichem Bronzegeräth u. a. Aber die Hauptmasse der dortigen Funde, die zahlreichen Cisten, Spiegel, die Inschriften führen uns ebenfalls auf die spätere Zeit vom dritten bis ins erste Jahrh. v. Chr. Jedenfalls überwiegt an den bisher genannten Orten die Masse der Producte einer späteren Kunst; ausserdem aber tritt uns auch bei dieser flüchtigen Uebersicht schon die sehr eigenthümliche und bedeutsame Thatsache entgegen, dass zwischen den archaischen Funden, welche wir nach Analogie der Datirung griechischer Monumente vor das fünfte Jahrhundert setzen müssten, und den Massen derjenigen, die keines Falls älter als das dritte sind, so gut wie jede Vermittelung fehlt.

Wenden wir uns jetzt zu den Städten in der Nähe der Küsten Südetruriens: Vulci, Tarquinii, Caere, so fehlt es auch hier nicht an archaischen Funden: in Vulci die sogenannte Grotta dell' Iside; in Tarquinii altes Bronzegeräth, Elfenbeinreliefs; besonders aber in Caere das berühmte Regulini-Galassi'sche Grab, die Gemälde auf Terracottaplatten, die grosse und mehrere kleinere Terracottagruppen des Museo Campana, dazu in neuester Zeit verschiedene Terracotten, welche indessen als nicht aus den Gräbern stammend hier weniger in Betracht kommen. Die kleineren Aschenkisten waren hier nicht gebräuchlich; was sich von grösseren Sarkophagen, wenn auch in geringerer Zahl findet: in Vulci, Toscanella (bei Campanari), Corneto (bei Bruschi), gehört durchaus der späteren Zeit an; nur aus Caere erinnere ich mich eines oder zweier Beispiele eines gelockerten Archaismus. Um so zahlreicher sind die Vasen, aber auch unter ihnen neben denen griechischer Herkunft eine bedeutende Masse von später einheimischer Technik. Endlich kommen

hier noch die Wandgemälde, besonders in Tarquinii, aber auch in Vulci, Caere, und ausserdem in Chiusi und Orvieto in Betracht und nehmen unter dem historischen Gesichtspunkte sogar eine sehr bedeutsame Stelle ein. Denn während die angeführten archaischen Funde Südetruriens meist einen hochalterthümlichen Charakter tragen, führt uns ein Theil der Wandmalereien bis an die Grenze des Archaismus. Aber während von diesem Punkte an die griechische Kunst zu grösster Freiheit und Grossartigkeit fortschreitet, treten jetzt bei den Etruskern durchaus verschiedene Erscheinungen zu Tage. Wir begegnen hier nemlich zunächst einem gelockerten, ich möchte sagen, alt und matt gewordenen Archaismus, der sich allerdings noch einmal durch Aufnahme nationaler Elemente, durch ein Stück realistischer Charakteristik einigermassen erfrischt, zugleich aber auch die Reste der von den Griechen entlehnten Vorzüge künstlerischer Stylisirung wieder aufgiebt. Von dieser Stufe gelangen wir sodann ohne weitere Vermittelung zu der vorgeschrittensten Entwickelung und zu vollständigem Verfall. Selbst die besten Arbeiten dieser Kategorie, die von François entdeckten vulcentischen Gemälde mögen in der A u s f ü h r u n g vor den Reliefs der etruscischen Aschenkisten manche Vorzüge voraushaben: in der geistigen Auffassung, der Composition, im Styl der Zeichnung liegt die Verwandtschaft mit ihnen so offenkundig vor, dass sie in kunsthistorischer Beziehung von ihnen in keiner Weise getrennt werden können. Aehnliche Resultate ergiebt die Betrachtung der Gesammtmasse der Spiegel und der grösseren und kleineren Bronzefiguren: zwischen wahrem Archaismus und losester Freiheit fehlt die gesammte Entwickelung, wie sie in der griechischen Kunst etwa durch die Zeiten des Perikles und Alexanders d. Gr. begrenzt wird; ausserdem aber zeigt sich die eigenthümliche Erscheinung, dass, was zwischen diesen beiden Hauptgruppen in der Mitte liegt, entweder einen Charakter der Strenge zeigt, der (vom Standpunkt griechischer Stylentwickelung aus betrachtet) mit unberechtigten Elementen der Freiheit gemischt ist, oder einen Charakter der Freiheit, in welchem umgekehrt wieder eben so unberechtigte Elemente des Archaismus zurückgeblieben sind. Wenn nun wirklich im V. Jahrh. v. Chr. Tausende, ja Myriaden von Vasen nach Etrurien importirt worden wären, sollten dieselben damals wirklich ohne allen Einfluss auf die weitere Entwickelung der

etruscischen Kunst geblieben sein? oder, wenn man ihnen als Arbeiten des Kunsthandwerkes keinen Einfluss auf die höhere Kunst zugestehen will, sollte bei dem regen Verkehr, welchen dieser Vasenhandel voraussetzen würde, Etrurien so gänzlich von andern Einwirkungen der griechischen Kunst abgeschnitten geblieben sein? Die einzelnen Thatsachen scheinen mir unwiderstehlich auf eine andere Lösung hinzudrängen. Erinnern wir uns noch einmal an Rom und denken wir an die einander scharf entgegengesetzten Strömungen, wie sie etwa durch die Namen der Scipionen einer, und des Cato anderer Seits repräsentirt werden, so deutet alles darauf hin, dass die Kunst in Etrurien durchaus analoge Phasen durchgemacht hat. Lange hatte auch Etrurien am Alten festgehalten, und wenn auch frühere Beziehungen zu Griechenland nicht abgeläugnet werden sollen, so hatte sich doch die Kunst mit einem bestimmten Grad von Selbständigkeit entwickelt, wie sie uns namentlich in der grossen caeretaner Terracottagruppe des Museo Campana entgegentritt. Etwa in der Zeit des ersten punischen Krieges werden die Berührungen mit griechischer Cultur häufiger und intensiver, und was Mommsen von Rom sagt: „Rom hatte die Epoche der Civilisation erreicht, wo ein reicheres geistiges Leben anfängt Bedürfniss zu werden,“ das werden wir auch für Etrurien annehmen dürfen. Wie aber in den ältesten römischen Poesien eines Naevius, Ennius u. a. durchaus noch der Geist des Archaismus weht, so musste auch in der Kunst die erste weitere Entwickelung noch durchaus in dem Boden des von früher her Gegebenen wurzeln. Noch in unseren Tagen hat man den Versuch gemacht, dem verknöcherten Byzantinismus der russischen Kunst neue Lebenssäfte zuzuführen, nicht etwa durch die Vorbilder eines Raphael, eines Michelangelo, sondern durch das Studium des Giotto, Masaccio und der Meister des XV. Jahrh. Gerade so mochten für die weitere Entwickelung der Kunst in Etrurien die strengeren Stylarten der griechischen Vasenmalerei die zunächst passende Nahrung darbieten, und in der That scheint mir, dass namentlich in den Wandmalereien von Tarquinii der Einfluss derselben iu verschiedenen Abstufungen zu Tage tritt. Allein um den ganzen Entwickelungsprocess der griechischen Kunst Stufe für Stufe weiter zu verfolgen, mangelte die Zeit: zu mächtig drängt das Griechenthum in seiner bereits abgeschlossenen vollen Entfaltung von allen Seiten auf

das italische Leben ein: in der Literatur folgt auf Plautus Terenz, und so lässt sich auch in der Kunst der Einfluss des späteren Hellenismus nicht mehr zurückhalten. Zwar fehlt es auch hier nicht an Spuren catonischen Geistes: in den Gemälden von Orvieto finden wir sogar den Widerstreit beider Richtungen innerhalb der Wände eines Grabes. In den Gemälden von Vulci dagegen ist der Einfluss des Griechischen, wenn auch die italische Empfindungsweise sich nicht ganz unterdrücken liess, doch im Styl, in der Zeichnung, ja zum Theil im poetischen Inhalte der Darstellung durchaus entschieden und überwiegend. Das Gleiche zeigt sich in den Reliefs der etruscischen Aschenkisten und hier reihen sich dann auch die etruscischen Vasenmalereien des spätesten und lockersten Styles in durchaus naturgemässer Weise ein. Die Hauptphasen der hier nur kurz angedeuteten Entwickelungen gehören in runder Zahl zwischen das Jahr 250 und 150 v. Chr.: eine Zeit, in welcher neben den geistigen Beziehungen zwischen Griechenland und Italien natürlich auch Handel und Verkehr eine bedeutende Steigerung erfahren mussten. Die Entwickelung der griechischen, namentlich aber der athenischen Kunst war damals so ziemlich abgeschlossen, und wie Athen auch in andern Beziehungen von dem Ruhm und dem geistigen Kapital der früheren glanzvollen Zeiten zehrte, so kann es nicht auffallen, wenn es in der Kunstindustrie, anstatt neue Wege einzuschlagen, um den Bedürfnissen eines in seiner Entwickelung zurückgebliebenen Volkes zu entsprechen, die Nachfrage nach Arbeiten älteren Styls durch massenhafte Reproduction derselben zu befriedigen suchte, gerade wie noch heute die Fabrikation für den Export nach weniger civilisirten Ländern nicht umhin kann, dem besonderen Geschmacke der Abnehmer Rechnung zu tragen.

So führen uns also innere, aus Kunst und Schrift hergenommene Gründe nicht weniger als äussere Erwägnngen zu der Behauptung, dass wir in der Masse der in Etrurien gefundenen griechischen Vasen nicht originale Arbeiten des V., sondern eigens für die Ausfuhr bestimmte Nachahmungen derselben aus dem III. und II. Jahrh. zu erkennen haben.

39. Es ist allerdings eine starke Zumuthung, die ich an meine Fachgenossen stelle, ihre bisherigen Ansichten über die Geschichte der

Vasenmalerei in sehr wesentlichen Punkten nicht etwa nur zu modificiren, sondern sogar völlig aufzugeben und die Hauptmasse des uns aus dem Alterthume erhaltenen Materials unter durchaus veränderten Gesichtspunkten zu betrachten. Zu ihrer Beruhigung möchte etwa die folgende Erwägung dienen. Fragen wir, mit welchem Material die Geschichtsschreibung der griechischen Kunst von Winckelmann bis in die ersten Decennien unseres Jahrhunderts arbeitete, so begegnen wir der eigenthümlichen Thatsache, dass ihr von griechischen Originalen fast nichts zu Gebote stand und dass sie ohne ernstliche Bedenken mit der Masse römischer Repliken wie mit Werken echt griechischen Geistes operirte. Namentlich auch hinsichtlich der altgriechischen Kunst tritt der Mangel einer Scheidung sowohl des Archaischen und Archaistischen, als des Altgriechischen und Etruscischen uns jetzt in auffälligster Weise entgegen. Der Wechsel der Anschauung hat sich hier langsam und allmählich, aber so gründlich vollzogen, dass selbst der Anfänger sich leicht die Hauptkriterien der Unterscheidung zwischen Original und Nachahmung aneignet. Nichts anderes ist es, was ich jetzt, nur etwas plötzlicher, für die Beurtheilung der Vasenmalereien beanspruche, und ich darf wohl hinzufügen, dass die Hoffnung, mit meiner Ansicht durchzudringen, bereits durch manche praktische Erfahrung unterstützt wird. Besonders an den besseren meiner hiesigen Schüler habe ich es schon mehrfach erlebt, dass sie nicht etwa meine Theorien einfach annahmen, sondern dass sie mit frischem Blick mich im Einzelnen auf Spuren der Nachahmung hinwiesen, wo mein noch theilweise in den alten Anschauungen befangenes Auge sie noch keineswegs bemerkt hatte.

Zum Schluss noch eine Bemerkung mehr persönlicher Art. Obwohl ich das hier behandelte Thema lange und reiflich bei mir erwogen, war ich doch durch äussere Umstände verhindert, es jetzt in allen Einzelnheiten mit derjenigen Sorgfalt durchzuarbeiten, wie ich es sonst wohl für meine Pflicht gehalten hätte. Es blieb mir nur die Wahl, entweder die ganze Arbeit noch für einige Jahre bei Seite zu legen oder sie jetzt in weniger durchgebildeter Ausführung zu veröffentlichen. Ich habe mich für den zweiten Weg entschieden, weil das Thema an sich eine etwas skizzenhafte Behandlung nicht nur zu vertragen, sondern aus

mancherlei Gründen beinahe zu verlangen schien. Denn nicht aus Bescheidenheit habe ich meine Arbeit „Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei" betitelt: es handelte sich in der That darum, zunächst einmal die Existenz dieser Probleme darzuthun und dabei nur die allgemeinen Gesichtspunkte, welche für eine Lösung derselben in Betracht kommen können, mehr anzudeuten, als zu entwickeln. Eine zu sehr ins Einzelne eingehende Ausführung würde vorläufig, indem sie leicht die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abgelenkt hätte, für die Gesammtbeurtheilung der vorliegenden Fragen eher nachtheilig als fördernd gewirkt haben. Erst wenn der eingeschlagene Weg im Allgemeinen als der richtige anerkannt sein wird, kann es an der Zeit sein, die einzelnen Gesichtspunkte nach allen Seiten hin eingehender zu erörtern, das Feld der Beobachtungen zu erweitern, das gesammte Material neu zu prüfen, zu sichten und zu gruppiren und schliesslich die Consequenzen zu ziehen, die sich allerdings daraus für das gesammte Studium der Vasen nach ihrem poetischen Inhalt, wie nach ihrer künstlerischen Form nothwendig ergeben werden. Das ist ein Neubau, an welchem sich viele und mannigfaltige Kräfte werden betheiligen müssen. Die vorliegende Arbeit durfte und musste sich darauf beschränken, zunächst nur den Bauplan in seinen Grundlinien zu entwerfen.



